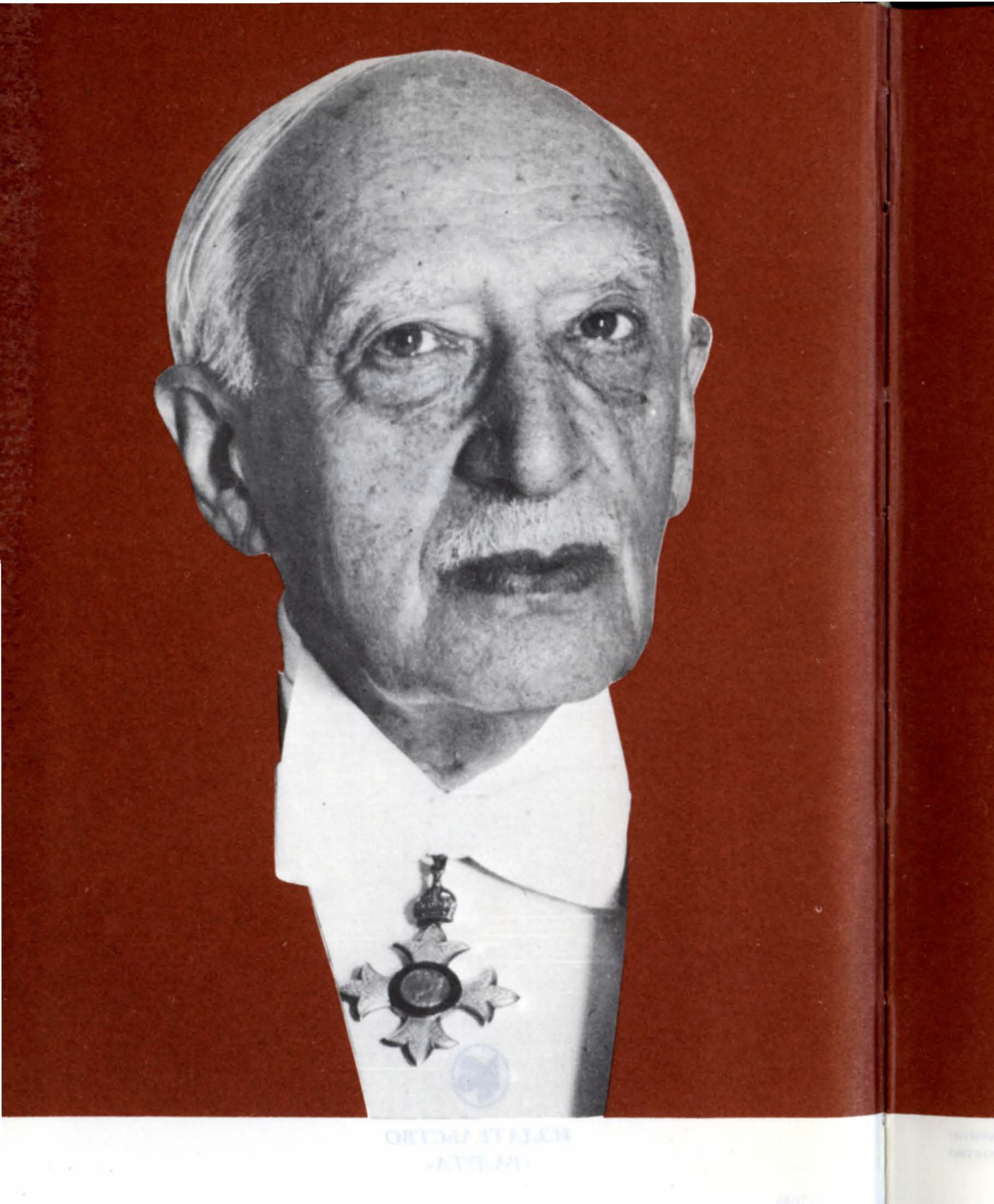


Андре Моруа

ОТ МОНТЕНЯ ДО АРАГОНА

Москва • «РАДУГА» • 1983

Перевод с французского

Составление и предисловие
Ф. С. Наркирьера
Комментарий
С. Н. Зенкина
Редактор
З. В. Федотова

А. Моруа — известный французский писатель. Среди его произведений — психологические романы и рассказы, фантастические новеллы и путевые очерки, биографии великих людей и литературные портреты.

Последние и составляют настоящий сборник. Галерея портретов французских писателей открывается XVI веком и включает таких известных художников слова, как Монтень, Вольтер, Руссо, Шатобриан, Стендаль, Бальзак, Флобер, Мопассан, Франс, Пруст, Мориак и другие. Все, написанное Моруа, объединяет вера в человека, в могущество и благотворное воздействие творческой личности.

Настоящий сборник наряду с новыми материалами включает статьи, опубликованные ранее в изданиях: А. Моруа «Литературные портреты», 1970 г. и «Шестьдесят лет моей литературной жизни», 1977 г.

М $\frac{4603000000\text{-}371}{030(01)\text{-}83}$ 78-83

К читателю

Читатель, верный друг мой, брат мой, ты найдешь здесь несколько этюдов о книгах, которые всю жизнь дарили мне радость. Мне хотелось бы надеяться, что мой выбор совпадет с твоим. Здесь будут разбираться отнюдь не все великие произведения, но те, которые я выбрал, в чем-то кажутся мне великими. Я был приятно удивлен, когда, расположив эти эссе в хронологическом порядке, увидел, что они соответствуют высочайшим вершинам литературной гряды. Следуя от «Исповеди» Руссо к «Замогильным запискам» Шатобриана, от Реца к Стендалю, от «Отца Горио» к «Госпоже Бовари», от Вольтера и Гёте к Толстому и Прусту, ты отправишься по пути, отмеченному яркими маяками. Я попытался объяснить, что восхищает именно меня в классиках, ты можешь любить их по другим причинам. Независимо от того, совпадут наши мнения или нет, ты на несколько часов словно перенесешься в целительную атмосферу гор. А это всегда полезно.

Андре Моруа

АНДРЕ МОРУА: ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ

Андре Моруа (1885—1967) относится к тем большим писателям XX века, которые перед лицом фашистского варварства стали хранителями немеркнущих ценностей мировой культуры.

Его сердцу были дороги художники, чье правдивое творчество освещалось высокими идеалами. Лучшие книги Моруа посвящены Байрону и Гюго, Жорж Санд и Бальзаку.

В понимании Моруа «Искусство — это действительность, упорядоченная художником, несущая на себе печать его темперамента, которая проявляется в стиле» *. Формула подчеркивает активную роль художника, не только воспроизводящего жизнь, но и преобразующего ее по законам творчества. Каков главный из этих законов? Ответ дается в статье с программным названием «Долг говорить правду». Моруа отнюдь не требует, чтобы писатель был моралистом и излагал в своих романах правила хорошего поведения. «Но если он хочет дать образ реального мира, у него есть обязанность быть правдивым».

Моруа последовательно выступает за реалистическое искусство, за верность классической традиции, он против модернистских увлечений. Отдавая должное эстетическим открытиям больших писателей XX века «от Пруста до Камю» (так называется один из сборников литературных портретов Моруа), критик в раздумье останавливается там, где, по его мнению, художественный поиск оказывался малопродуктивным.

Показательны в этом смысле рассуждения Моруа о «новом романе» в работе «Шестьдесят лет моей литературной жизни» (1966) **: «Рождался новый роман; он уходил от романа бальзаковского, и от романа событийного, и от романа психологического. Теперь связный рассказ о какой-либо истории выглядел художественным промахом, неупорядоченность повествования делала автору честь, темный эзотеризм обеспечивал ему славу». Говоря о своем живом интересе к произведениям Клода Мориака, Мишеля Бютора, Алена Роб-Грийе, Натали Саррот, людей одаренных, по-своему блестящих, Моруа подчеркивает, что во многих их книгах имеется «формалистическая, бесчеловечная сторона», которая шла вразрез с его внутренними устремлениями и заставляла его снова и снова обращаться к своим учителям — Бальзаку и русским классикам.

Моруа ведет полемику с Альберто Моравиа, выступившим с лекцией на тему «Кризис романа». Моравиа утверждал, что «открытия, сделанные в XX веке, потрясли, а потом и прикончили роман. Пруст и Джойс уже сказали все, после них говорить не о чем. Роман зашел в тупик; там он и умрет». Возражая Моравиа, Моруа отвергал положение о «смерти романа»: «Обыденное и бессознательное и в самом деле занимают очень важное место в нашей жизни, но мир к этому не сводится. Действие тоже существует, существует персонаж и общество. И ничто не мешает объеди-

* Иностранная литература, 1966, № 12, с. 218.

** Моруа А. Шестьдесят лет моей литературной жизни. М., 1977, с. 61—64.

нить в одном произведении действие, обыденность и бессознательное». И не без оснований приводил в качестве примера роман Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Двадцать лет отделяют нас от полемики между Моравиа и Моруа. Бесплодные дискуссии о кризисе романа прекратились: живое движение литературы опровергло неверный тезис. Реалистический роман развивается, «новый роман» умирает.

Второй решающий критерий, выдвигаемый Моруа,— это гуманизм. Писатель не раз вступал в полемику с «черными» авторами, полагающими, что трагические стороны современной действительности могут породить только мрачное, пессимистическое искусство. «Да,— говорит Моруа, вспоминая страшное время фашистской оккупации,— мы и в самом деле видели отвратительных чудовищ. Однако рядом с ними сколько героев, одновременно мужественных и добрых; какая самоотверженная преданность самым человечным идеалам, сколько уже сделано для того, чтобы человек стал более счастливым и равноправным. И если вы не скажете об этом, если на вашей палитре не будет наряду с мрачными красками живых и веселых цветов, вы дадите искаженную картину жизни и причините много зла» *.

Все читали биографии великих людей, принадлежащие перу Андре Моруа, многие — его психологические романы, мало кто — критические статьи. А между тем эта часть его литературного наследия представляет большой интерес. Литературные портреты он писал с таким же блеском, что и биографии, тем более что жанры эти очень близки. Иное жизнеописание (скажем, Вольтера) является как бы развернутым литературным портретом, а книги Моруа о Диккенсе или Шатобриане, Тургеневе или Прусте приближаются к типу критического исследования.

Главное, что объединяет все, написанное Моруа,— это его метод, биографический подход к творчеству. Во французской критике у Моруа были именитые предшественники. Сошлемся на Сент-Бёва, утверждавшего, что художественное произведение неотделимо от его создателя.

А. В. Луначарский, ценивший тонкий анализ, верный вкус и силу стиля Сент-Бёва, справедливо отмечал уязвимость его общей концепции: «Он делает центром своих наблюдений человеческую личность. Литературное произведение не рассматривается больше как функция общественности, а как продукт определенного характера» **. Положение это может быть в известной мере распространено и на других представителей биографического метода в литературоведении. Помогая понять частные мотивы в творчестве писателя, метод этот грешит субъективизмом; в конечном счете он мало продуктивен. Но когда исследователь верно учитывает роль художника в литературной и общественной жизни своего времени — результаты могут быть значительными. Это относится к лучшим литературным портретам, вышедшим из-под пера Андре Моруа.

Ключом, открывающим творческую лабораторию Моруа, можно считать знаменитую формулу Флобера: «Госпожа Бовари — это я». Придавая этой формуле универсальное значение, Моруа склонен видеть в каждом значительном персонаже, созданном писателем, частицу его личности, его творческое «я» («Нечто от самого Бальзака присутствует не только в Луи Ламбере, но и в Вотрене и даже в бароне Юло»). Отсюда — место, которое Моруа отводит личности художника: он не отделяет «человека от писателя».

* Литературная газета, 4 января 1967.
** Луначарский А. В. Критика и критики. М., 1938, с. 37.

Границы метода Моруа очевидны. Так, мы не можем согласиться с тем, что творчество Марселя Пруста связывается с различными комплексами сложной натуры автора романа о поисках утраченного времени. Зачастую Моруа — и в биографиях и в критических статьях — преувеличивает значимость личных отношений писателя для его произведений. Действительно, обстоятельства жизни писателя, особенности его душевного склада помогают понять определенные стороны его произведений. Нельзя не видеть неизгладимую печать, которую наложила бурная жизнь Байрона, его яркая личность на все им созданное. Но можно ли ограничиться «биографическим» объяснением творчества писателя? Там, где Моруа не уделял должного внимания времени, эпохе, формирующей творческую личность, он побед не одерживал. Показательна в этом смысле биографическая работа Моруа «Ариэль, или Жизнь Шелли» (1923). Но и сам Моруа увидел со временем недостатки не только этой книги, но и ограниченность одного лишь биографического подхода. Вся творческая эволюция Моруа — от жизнеописания Шелли до биографии Бальзака — говорит о том, что он все теснее и теснее связывал жизнь писателя с теми общественными обстоятельствами, в которых она складывалась и проходила.

Немалую роль в формировании взглядов Моруа на мир, общество, искусство сыграл его школьный учитель Ален.

...Октябрь 1901 года. Лицей Корнеля в Руане. Первый урок философии. Дверь открылась, словно распахнутая ветром. Высокий молодой человек с крупными, правильными чертами лица оглядел с улыбкой класс, подошел к доске и написал несколько слов по-гречески. Взгляд учителя остановился на Эмиле Эрзоге, в будущем — Андре Моруа.

— Переведите.

— «Всеми силами души надо стремиться к истине».

Знаменитое изречение Платона стало девизом Эмиля, а встреча эта наложила печать на всю его жизнь.

По своим общественным воззрениям Ален являлся сторонником буржуазно-демократических порядков; печатался в газетах радикалов, был антиклерикалом, выступал в защиту Дрейфуса. Можно говорить о гуманизме Алена: Моруа подчеркивает, что Ален призывал доверять человеку, его разуму, его воле. С этих в достаточной мере отвлеченных позиций Ален осуждал войны, был беспощаден к тем, кто их развязывает. «Он пришел к убеждению,— говорит Моруа,— что война и угроза войны является величайшим злом нашего общества». Важная мысль, близкая самому Моруа.

Философские и эстетические взгляды Алена во многом восходят к

Платону. Необходимым условием искусства Ален считал подражание природе. Он утверждал: попытка вывести произведение из одних мечтаний всегда оказывается гибельной для художника. До конца своих дней Ален сохранил верность великим мастерам реалистического искусства — Бальзаку и Стендалю. В реалистической манере выдержаны и его собственные «Суждения», оригинальный жанр, стоящий на грани философии и литературы. В истории французской мысли Ален занял прочное место, правда, не столь высокое, как это представлялось его любимому ученику.

Не разделяя порой чересчур восторженных оценок, мы тем не менее должны отметить неизменное искусство анализа и блеск изложения, характерные для критических статей Моруа, что и делает их привлекательными и для специалиста-литературоведа и для широкого читателя.

Интересы Моруа-критика шире и многообразнее интересов Моруа-биографа. Многочисленные статьи Моруа охватывают крупнейшие явления французской и мировой литературы.

Превыше всего ставил Моруа русскую классику. Мальчику было одиннадцать лет, когда учитель словесности подарил ему книгу рассказов русских писателей — Пушкина, Гоголя, Толстого. Старый учитель сказал: «Ты будешь писателем. Через двадцать лет это тебе пригодится». Он не ошибся. «Так началась,— говорит Моруа,— моя великая любовь к русским писателям; с тех пор я никогда не переставал ими восхищаться». В зрелые годы, в изгнании, во времена фашистской оккупации, Моруа помогали жить его духовные «братья» князь Андрей Льва Толстого и доктор Антуан Тибо Роже Мартен дю Гара.

В наши дни Моруа продолжил благородную традицию изучения и популяризации русской литературы, традицию, заложенную во Франции Проспером Мериме. Особый интерес представляет сказанное Моруа о Тургеневе, Чехове, Толстом.

О вкладе Тургенева в развитие французской культуры говорили в свое время братья Гонкуры, Флобер, Мопассан, Доде. Эта проблема освещается в книге Моруа «Тургенев», вышедшей в 1931 году. Из неразрывной связи с русской действительностью выводит Моруа главные особенности творчества Тургенева. Рудин для критика не столько литературный персонаж, сколько живой человек; Моруа противопоставляет художественный метод Тургенева бытовавшему в ту пору во Франции натурализму. Отмечая одухотворяющий все его творчество гуманизм, Моруа называет реализм Тургенева «поэтическим». Пользуясь выражением Гёте, можно сказать, что Моруа увидел в творчестве великих русских писателей «поэзию и правду».

Поэтическим считал Моруа и реализм Чехова — «Шопена в драматургии». Поэтичность и музыкальность сочетается у Чехова, по словам Моруа, с крайней простотой сюжета. Но за этой простотой стоит громадное жизненное содержание. «У Чехова самый обычный случай *всегда* открывает огромные перспективы для постижения человеческой натуры и мира идей». Моруа восхищается не только писателем, но и человеком. Образ жизни Чехова он именует «героическим без громких слов». Недаром очерк о

Чехове Моруа опубликовал в цикле с программным заглавием «Образцовые судьбы».

«Самым великим» называет Моруа Льва Толстого, художника, особенно близкого его сердцу. Он посвятил Толстому немало статей, выступал с речами о его жизни, книгах, мечтал на старости лет написать его биографию. Моруа говорил о мировом значении Толстого, о влиянии на французскую литературу, которое испытал сам. «Войну и мир» и «Анну Каренину» Моруа считал самыми прекрасными романами из всех когда-либо написанных. Толстой, «как совершенное зеркало, отражает всю глубину существования. Читателя уносит плавное течение полноводной реки. Это течет сама жизнь» *.

Моруа утверждал, что «творения Шекспира, Бальзака и Толстого — три величайших памятника, воздвигнутые человечеством для человечества» **.

Бальзака же Моруа почитал и вершиной французской литературы. К вершине этой путь лежит через столетия, от нее дорога устремляется в наши дни. Многовековому пути французской словесности и писателям нашего времени посвящены литературные портреты, составившие четыре книги Андре Моруа: «От Лабрюйера до Пруста» (1964), «От Пруста до Камю» (1963), «От Жида до Сартра» (1965), «От Арагона до Монтерлана» (1967). В книге, предлагаемой читателю под заглавием «От Монтеня до Арагона», собраны наиболее яркие очерки.

Они написаны в разное время, различны по жанру: это критические статьи, доклады, лекции, предисловия, рецензии. Но их объединяет единая авторская позиция, позиция человека, живущего в мире любимых книг. Моруа близки слова Сартра: «Я начал жизнь так же, как, без сомнений, закончу ее — среди книг». Поэтому и авторы и литературные герои становятся друзьями, собеседниками. Если воспользоваться понятием М. М. Бахтина, то Моруа как бы погрузился в «большое время» литературы, где идет непрестанный диалог великих произведений. Каждому писателю (и тем более — не очень значительному) надо определить его точное место в этом ряду. Вот почему, скажем, так настойчиво и последовательно приводит Моруа различные мнения о Ретифе де ла Бретонне писателей и критиков XIX—XX веков, анализирует параллели с авторами эпохи Просвещения. Хор противоречивых голосов и оказывается истинным суждением об этом противоречивом человеке и творце. Но главные фигуры литературного мира, созданного Андре Моруа, это Вольтер, воплощающий классический стиль, Шатобриан — романтический и Стендаль — реалистический. Последний, как и его герой Жюльен Сорель, служит также мерилом правды, образцом бунтаря-разночинца, восставшего против чуждого общества, где он пытался сделать карьеру.

* Моруа А. Шестьдесят лет моей литературной жизни, с. 204.
** Там же, с. 185.

Жанр литературных портретов позволяет понять не только чужие творения и судьбы, но и собственный художественный путь. В статьях и эссе ярко проступает писательская индивидуальность Моруа, твердо отстаивающего свою позицию в вечном «диалоге мертвых», проявляются его литературные вкусы, пристрастия, жизненное кредо. По сути, это иная форма мемуаров, над которыми писатель трудился все последние годы, успев их завершить за несколько недель до смерти. Не случайно во введении к сборнику «От Жида до Сартра» Моруа вспоминает слова из дневника Льва Толстого: «Если буду жив...»,— закончить историю французской словесности было столь же важно, как и историю своей жизни.

А начинается рассказ с XVI века, с творчества Монтеня, которое стало связующим звеном между искусством Возрождения и любезным сердцу Моруа классицизмом. Анализируя «Опыты», Моруа отказывается считать их создателя беспросветным скептиком и пессимистом. Он не признает известную формулу «Что знаю я?» конечным выводом мудрости Монтеня, подчеркивает позитивное, жизнеутверждающее начало его философии. Моруа говорит о гуманности Монтеня, приводит его слова в защиту «слабых» против сильных мира сего, ссылается на выступления против пыток. Писатель словно снимает временну́ю дистанцию, отбрасывает четыре столетия, разделяющих нас. Разговор о Монтене идет как о живом человеке (кстати, знаменитая башня, где Монтень сочинял «Опыты», расположена неподалеку от дома Моруа в Перигоре — Моруа любил величать его соседом). По мнению Моруа, и для человека нашего времени не сыщешь лучшего советчика.

Для французской литературы «Опыты» стали образцом проницательного философского анализа мира, культуры, самого себя. Перевод «Параллельных жизнеописаний» Плутарха, осуществленный старшим современником Монтеня Амио, воспитателем будущих королей Карла IX и Генриха III, оказал, по мнению Моруа, серьезное влияние на всю западную культуру. Книга создала правила художественного описания человеческой судьбы и одновременно высокий эталон бытового поведения, которым руководствовались поколения писателей и политических деятелей вплоть до XIX века. О героях Плутарха вспоминали полководец Конде и Людовик XIV, Расин и Руссо, Мирабо и Наполеон, эту книгу высоко ценили Стендаль и Сент-Бёв. Амио оказался воспитателем не только монархов, но и революционеров. Сам же Моруа вынес из «Жизнеописаний» глубокий урок: передать живое восприятие человека ушедшей эпохи важнее, чем перечислять исторические даты и факты.

Необычайно интересна мысль Моруа, что потомки восприняли облик Амио через призму его стиля: наивным был не переводчик, а строй языка его эпохи. Моруа, прекрасный стилист, подчиняющий риторически украшенную речь своих эссе требованиям классической ясности и выразительности, остро чувствует индивидуальную манеру каждого писателя. Его стилистические разборы, предельно точные и убедительные, раскрывают

особенности художественного видения мира через анализ лингвистических средств и возможностей. Поэтому перед нами предстает не только история французской литературы, но и своеобразная история французского литературного языка.

Кардинал де Рец, один из предводителей Фронды, несмотря на свой ум и ловкость, потерпел поражение на политической арене. Но после смерти он одержал победу — в «Мемуарах» он предстал как лучший историк своей эпохи (не случайно он столь внимательно изучал Плутарха). Творение Реца — это один из первых во французской литературе рассказов «о времени и о себе», оно находится посредине между книгами Монтеня и герцога Сен-Симона. С тех пор воспоминания, автобиографии, исповеди стали почти обязательным жанром для многих писателей и общественных деятелей Франции. И Андре Моруа, считавший мемуары одной из важнейших частей творческого наследия художника, всегда уделял им особое внимание, тем более что к этому подталкивала его и специфика биографического метода исследования. «От Монтеня до Арагона» оставили воспоминания Вольтер и Руссо, Ретиф де ла Бретонн и Шатобриан, Стендаль и Мишле, Франс и Роллан, Мартен дю Гар и Мальро, Сартр и Симона де Бовуар. Многие литературные портреты строятся именно на постижении тонкой границы, отделяющей жизнь от ее творческого преображения, на противоречии человека и художника.

В семнадцатом веке, в руанском лицее Корнеля (тогда это был иезуитский коллеж) учился Фонтенель. Лабрюйер и он завершают эпоху классицизма и открывают эпоху Просвещения. И как это зачастую бывает с писателями переломных периодов, творчество их обращено в будущее. Лабрюйер, сын своего времени, глядел далеко вперед. Создавая сатиру на королевский двор, он думал о крестьянах. В выборе между народом и аристократами Лабрюйер не колеблется: «Я хочу быть народом». В очерке Моруа приводится интересная мысль о том, что Лабрюйер был революционером за сто лет до Французской революции.

Глубокое знание людей его эпохи позволило Лабрюйеру изваять «характеры», поражающие верностью жизни и психологической правдой. Лабрюйер ломал жесткие каноны классической эстетики, писал легко, свободно, непринужденно. Точному выбору слова он придавал куда больше значения, чем стройной и строгой композиции. Думая о всеобщем, он не забывает индивидуального, характерного. И мы соглашаемся с выводом Андре Моруа: «Лабрюйер — реалист, такой же, каким был Монтень и какими будут писатели XIX века, но какими никогда не были моралисты его времени».

«Кризис европейского сознания» на рубеже XVII—XVIII веков, изменение традиционных представлений о природе и обществе привели к существенной трансформации жанровой системы, появлению новых, «незаконнорожденных» жанров. Огромные барочные романы вымерли, как динозавры, но отдельные их составляющие, подробно разработанные, обрели самостоятельное существование: афоризмы, моральные сентенции,

характеры, письма, исповеди, сказки, диалоги. Древний жанр философских бесед во Франции, по сути, возродил Фонтенель. В «Диалогах мертвых» он придумал столкнуть в спорах древних и новых авторов, свести Сафо и Лауру Петрарки, Сократа и Монтеня. В «Беседах о множественности обитаемых миров» в изящной галантной манере изложены космогонические системы Коперника и Декарта. Сейчас это сочинение может показаться наивным, но в нем содержатся поразительные предвидения — в частности, описание искусственного спутника земли. Некоторые идеи Фонтенеля предвосхищают Эйнштейна.

Рисуя портрет писателя, Моруа стремится показать его в живом движении культуры, в противоречиях, в литературной борьбе. Он ищет ему двойника-антагониста: как часто бывает, близкие по духу художники оказываются литературными соперниками. Так, в книге Моруа создаются пары: Фонтенель — Вольтер, Ретиф де ла Бретонн — Руссо.

Подлинная поэзия Вольтера в его прозе. Моруа считает истинно поэтическими не тяжеловесные трагедии Вольтера, а его короткие ослепительные шедевры — философские повести. Он с полным основанием полагает, что именно эта часть литературного наследия писателя наиболее актуальна для современности: к опыту Вольтера обращался Анатоль Франс, с учетом того, что было достигнуто в XVIII столетии, развивается интеллектуальный роман XX века. Важное значение придается самой сути философской мысли Вольтера, представленной в эволюции, в последовательном развитии. Конечный вывод «Кандида» — «Надо возделывать свой сад» — близок и автору «Литературных портретов». В толковании Моруа эти знаменитые слова направлены сегодня против авторов, утверждающих абсурдность бытия,— их мрачной философии противостоит мудрость Вольтера: если мир устроен плохо, надо трудиться над тем, чтобы он стал лучше.

Обращаясь к Руссо, Моруа выбирает для рассмотрения только «Исповедь». В центре внимания — проблемы, связанные с раскрытием личности в этом своеобразном литературном жанре. Подчеркивается необычайная искренность Руссо, глубина проникновения в человеческую психологию. Прослеживаются нити, связующие Руссо с Шатобрианом, Стендалем, современными французскими авторами. Стоило бы упомянуть здесь и Льва Толстого: еще в ранней молодости «Исповедь» произвела на него «огромное впечатление»*. На склоне лет, в 1901 году, Толстой сказал о Руссо: «Многие страницы его так близки мне, что мне кажется, я их написал сам»**.

Моруа показывает, что в жизни и в «Исповеди» Руссо был двойственен, противоречив; бытовое поведение не покрывалось ореолом просвещенного гражданина, философа.

Разбирая «Исповедь», Моруа сосредоточился на анализе личности

* Толстой Л. Н. О литературе. М., 1955, с. 259.
** Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., М., 1934, т. 46, с. 317—318.

Руссо. Но из-за этого оказалось приглушено общественное содержание книг великого плебея-бунтаря, готовившего умы для приближавшейся революции.

Таким же «профессионалом публичной исповеди» был и последователь Руссо Ретиф де ла Бретонн, в чьем творчестве соединились эстетика сентиментализма, просветительский пафос преобразования всех сторон общества: языка, образования, семьи, собственности — и грубая распущенность, описание нравов городского дна. Самый трезвый реализм сочетался у него с безудержным полетом воображения, приводившего его к идеям утопического социализма, к научно-фантастическим предсказаниям (он считал, что источником заразных болезней служат микробы, что в будущих войнах солдаты будут сбрасывать бомбы с летательных аппаратов тяжелее воздуха). Крестьянин по происхождению, печатник по профессии, он сочинял свои многотомные книги с поразительной быстротой, иногда даже прямо в типографии в процессе набора.

Но революция, которую так страстно призывал Ретиф, отвергла его — он умер в безвестности, замученный нищетой и болезнями. Удачней сложилась судьба другого поклонника Руссо — деятельного участника революции, артиллерийского офицера Шодерло де Лакло, вписавшего свое имя в литературу всего одним творением — «Опасными связями». В проникновенном портрете, созданном Моруа, весьма точно определяется значение книги: «Опасные связи» в области романа были, в сущности, тем, что на театре — «Женитьба Фигаро»: памфлетом на безнравственный, могущественный и корыстный класс». Исполнен диалектики анализ главного героя книги — «профессионального донжуана» виконта де Вальмона. Моруа раскрывает драматизм образа Вальмона, человека сильной воли, оставшейся без достойного применения. В светском обществе XVIII века важнейшим делом «становилась любовь». В нашей критике справедливо отмечалось, что искусством создания сложных человеческих образов Лакло предвосхищает художественные открытия критического реализма XIX века. Остается добавить: отсутствие каких бы то ни было иллюзий в отношении общества, обреченного на слом, бесстрашный психологический математически точный анализ сближает Лакло с французскими авторами XX века.

Шодерло де Лакло — человек, нашедший применение своей энергии в делах революции,— достойно завершает литературу эпохи Просвещения. Новая глава в истории французской литературы — глава о романтизме.

Через всю свою долгую жизнь пронес Моруа любовь к писателям романтической эпохи, к яркой, крупной личности, по самой своей природе враждебной прозе буржуазного бытия. В двадцатые годы он пишет о Шелли и Байроне. После войны выходит его трилогия о великих французских романтиках. Обращаясь к прогрессивной национальной традиции, Моруа пишет книгу о «Музе республики» Жорж Санд (1952). Через два года вышла биография Гюго, «самого великого французского поэта». И наконец, «Три Дюма» (1957), книга столь же популярная, как и сочинения ее главного героя.

В течение первой половины XIX века серьезное влияние на литературную, религиозную, политическую жизнь Франции оказывали книги и дела Шатобриана. Да, он придерживался консервативных политических взглядов, но, считает Андре Моруа, «помыслами, отвагой, любовью к свободе он был связан с революцией». Приверженец классической ясности и, в этом смысле, продолжатель Вольтера, Шатобриан заложил основы нового романтического стиля мышления и самовыражения. Ни в жизни, ни в творчестве писатель не смог создать совершенной эпической поэмы. Ею стали мемуары — «Замогильные записки». Их магическое обаяние Моруа видит в том, что хотя стареющий «патриарх романтизма» с горечью разбирает свою многотрудную жизнь, он не хотел бы иной, не перенес бы длительного безоблачного счастья. Уже на пороге смерти Шатобриан понял ничтожность того, к чему так долго стремился, и имел мужество это признать.

Другая яркая фигура в духовной и политической жизни Франции этого времени — Ламенне, страстный проповедник католицизма и свободы, призывавший к соединению церкви с народом через головы королей и правительств. Когда демократические взгляды Ламенне навлекли на него опалу со стороны Ватикана, когда из модного наставника он превратился в нищего мирянина, тогда его приютили друзья — Беранже и Шатобриан.

После смерти Ламенне историческое развитие католицизма в какой-то мере пошло по указанному им пути. И в XX веке, когда церковь стремится к обновлению, когда появилось движение «священников-рабочих», когда некоторые прогрессивные религиозные деятели стремятся действовать воедино с демократическими силами, наследие религиозного бунтаря снова становится живым и актуальным.

Среди французских романтиков Моруа по справедливости отводит особое место Альфреду де Виньи. Критику импонировала не только философия стоического пессимизма. С юных лет Моруа зачитывался «Неволей и величием солдата». Если начинающего литератора увлекала суровая поэзия воинского дела, то стареющий писатель был готов подписаться под выводом Виньи: «Существование армии — явление прискорбное». Моруа усматривает в Альфреде де Виньи предтечу писателей нашего времени: он ведет линию к Кафке, Сартру, Камю. На наш взгляд, эта интересная литературная параллель все же недостаточно обоснована — при всем пессимизме Виньи не утратил веры в величие человеческого духа.

Альфред де Мюссе, тесно связанный с романтиками, пошел дальше своих собратьев по перу. Моруа верно говорит о том, что поэтический театр Мюссе близок нам, людям XX века. Близок прежде всего правдой человеческих характеров, тончайшим, филигранным анализом душевных переживаний. Пожалуй, Моруа, верный своему биографическому методу, несколько прямолинейно сближает Мюссе с персонажами его пьес. Но в главном, в общей оценке театра Мюссе, Моруа не ошибся. В защиту парадоксального, казалось бы, сравнения Мюссе с Шекспиром можно

привести и суждение П. И. Чайковского: «Тщетной погони за локальной правдой у Мюссе вовсе нет, как и у Шекспира, но зато у него столько же общечеловеческой, вечной и не зависящей от эпохи и местности правды» *.

«Тайны Эжена Сю» — выразительное заглавие литературного портрета автора «Парижских тайн». Рассказывая о писательской судьбе Эжена Сю, Моруа со знанием дела говорит о том, что автор, которого поначалу превозносили до небес, был впоследствии «низвергнут в ад коммерческой литературы». Сегодня, более чем когда-либо, очевидны идейные просчеты Сю, высмеянные в свое время Марксом. Принципы романтической эстетики, так же как и идеалы утопического социализма, оказались трансформированными по законам «массовой культуры». Вместе с тем Моруа прав, когда пишет о гуманности произведений Сю, об искренней любви к «отверженным», персонажам «Парижских тайн», об антиклерикальной направленности «Агасфера». Критик напоминает, что в дни государственного переворота Луи Бонапарта Эжен Сю занял твердую гражданскую позицию, добровольно удалился в изгнание.

Живописно выглядит у Моруа коннетабль, главнокомандующий французской словесности Барбе д'Оревилли, человек титанического сложения в новомодном сюртуке, с усами викинга и гривой крашеных волос. Критик сосредоточил внимание на психологической загадке Барбе, который надел романтическую маску денди, чтобы скрыть лицо, выражающее страдание,— постепенно лицо уподобилось маске. Жизнь и творчество Барбе д'Оревилли раздирались кричащими противоречиями. Исступленный католик, ревностный легитимист, он пришел к разрыву с монархистами и клерикалами. Стремление к правде зачастую одерживало победу над консервативными воззрениями. И нас не удивляет, что Моруа причисляет Барбе д'Оревилли к лучшим французским писателям XIX века.

В очерке о Мишле Моруа обращается не к сочинениям, принесшим славу этому серьезному ученому и яростному полемисту, романтику исторической науки, писавшему многотомную «Историю Франции» превосходной, ритмически организованной прозой, а к его автобиографии. Но создана она была не в конце, а в начале жизненного пути. «Дневник» Мишле рассказывает о трудных, голодных годах ученичества, когда лишь беспрерывное чтение, переносившее в иной мир, помогало подростку забыть о лишениях и тяготах.

Специфика литературного процесса во Франции XIX века во многом определялась длительным сосуществованием и взаимодействием двух противоположных художественных направлений — романтизма и реализма. Для Моруа важнее другое, универсальное противопоставление: классиков и романтиков, т. е., в его терминологии, тех, кто «рисует действительность такой, какова она есть» и тех, кто «бежит от реальности». В каждом великом художнике есть оба этих начала, но, как считает Моруа, вплоть до

* П. И. Чайковский к Н. Ф. фон Мекк.— В кн.: Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. М., 1900—1902, т. 2, с. 198.

2-1046

«Госпожи Бовари» Флобера, уничтожившей литературный сентиментализм, французские романисты были в основном романтиками.

Поэтому нас не должно удивлять, что Моруа склонен считать романтиком Стендаля. Преувеличивая черты романтизма в художественном методе писателя, критик со всей очевидностью недооценивает его реалистическую направленность. Правда, большого значения дефинициям Моруа не придавал. Его привлекала прежде всего живая плоть художественного произведения. Проникая в суть творческого процесса, Моруа самым внимательным образом прослеживает, как эпизод уголовной хроники стал фактической основой классического французского романа «Красное и черное». Из его анализа явствует, что Стендаль всегда оставался «верным реальности». «Что может быть гениальнее самой жизни?» — замечает Моруа. Но в эссе о Стендале читатель, конечно, отметит, что Моруа сосредоточивает свое внимание на психологических проблемах, возникающих в связи с образом Жюльена Сореля. Вне поля зрения критика остается та сила плебейского протеста, носителем которого является герой романа. Ведь на драматическую судьбу Жюльена Сореля падают далекие отсветы Французской революции. Но вспомним, что, когда Моруа в других статьях обращается к Стендалю, он подчеркивает именно бунтарский характер писателя и его героя.

Мы уже говорили о месте, какое Моруа по праву отводит Бальзаку. В книге «Прометей, или Жизнь Бальзака» (1965)* Моруа создал титанический образ писателя, который за двадцать лет работы написал более семидесяти шедевров «Человеческой комедии». Андре Моруа не разделяет точку зрения тех французских ученых, которые относят Бальзака к романтикам. В произведениях Бальзака Моруа увидел сочетание элементов реализма и романтизма; здесь критик приближается к пониманию метода писателя как реализма универсального, синтетического, включающего черты романтического искусства. Рассматривая «Отца Горио» как первый роман «Человеческой комедии», ее краеугольный камень, Моруа подчеркивает прочные связи произведения с самой реальностью: «Именно в романе «Отец Горио» мир, созданный Бальзаком, приобретает столь достоверные черты, что его трудно отличить от мира действительного». Вместе с тем главные герои романов Бальзака — отец Горио, мученик отцовской любви, и Цезарь Бирото, живое воплощение честности,— являются носителями исключительных, гипертрофированных человеческих страстей.

Исходя из биографического метода, Моруа в статьях о Бальзаке, как и в других эссе, останавливается на личном жизненном опыте, который был использован писателем при создании тех или иных персонажей. Принцип этот получает дальнейшее развитие в эссе о Флобере. «Флобер,— говорит Моруа,— бичует в своей героине собственные заблуждения». Здесь и в последующих рассуждениях критика есть некая односторонность: хотя Флобер и вложил частицу собственной души в образ своей мятущейся

* Моруа А. Прометей, или Жизнь Бальзака. М., 1967.

героини, вряд ли возможно ставить знак равенства между переживаниями Эммы и исканиями ее создателя.

В статье о Мопассане, ученике и литературном преемнике Флобера, Моруа стремится дополнить свой подход принципами культурно-исторической школы, учесть классическую триаду И. Тэна: раса, среда, момент. Но все же остается зазор между живым и убедительным портретом прославленного реалиста и разбором романа «Сильна как смерть» — не самого значительного произведения из творческого наследия Мопассана. Хотя сам писатель воспользовался формулой Флобера, заявив: «Г-жа де Гильруа — это я», биографический метод здесь работает вхолостую. Моруа уходит от проблемного анализа к стилистическому, к сопоставлению отдельных эпизодов с романами Бальзака, Толстого, Пруста.

Большой интерес представляет мнение Моруа, что творчество Мопассана, его место в истории литературы вернее оценивают за рубежом, в частности в России, чем на родине писателя.

В небольшой статье, по сути дела рецензии на книгу Жана Левайана, Моруа удалось воссоздать жизненный и литературный путь Франса, писателя, перевертывающего последнюю страницу толстой книги «XIX век» и открывающего новую, еще не до конца написанную книгу. Некоторые мысли нуждаются, однако, в уточнении. Отдавая должное Франсу-юмористу, мы всегда помним о Франсе-сатирике, обличителе. Хотелось бы высказать и одно общее соображение: здесь, как и в некоторых других портретах писателей XX века, Моруа не обращается к категории реализма. Ничего не говорится о том, что Франс был крупнейшим представителем французского критического реализма на рубеже двух столетий. Так понятие художественного метода размывается, сводится, по сути, к противопоставлению классицистического и романтического типов творчества. Эти типы как бы закреплены в сознании Моруа за конкретными авторами. И потому, определяя творческие принципы писателя, критик обязательно отмечает — он следует тому-то, он предвосхищает того-то. Понятие традиции для Моруа существеннее, чем категория метод.

Действовать, творить, сражаться — таков был девиз всей жизни Ромена Роллана. Важнейшей вехой на этом пути стал роман-эпопея «Жан-Кристоф», который закономерно оказывается в центре внимания Моруа. С глубоким уважением рассказывает Моруа о мужественной борьбе Роллана против националистического угара, правильно отмечает, что с тех пор, как писатель был подвергнут во Франции своего рода остракизму, критика его замалчивала. Тем более ценным представляется нам литературный портрет Роллана, выполненный автором, который относит себя к числу его почитателей.

Но анализ творческого пути Роллана, по сути дела, обрывается на антивоенной сатире «Лилюли», относящейся к 1919 году. В разделе «Конец путешествия» (а до конца путешествия было еще далеко!) только упоминаются «Кола Брюньон», «Очарованная душа», последние части «Театра революции». Моруа обошел вниманием коренной перелом в творчестве

Роллана, происшедший на рубеже 20—30-х годов, перелом, ознаменованный программной статьей «Прощание с прошлым». Вне поля зрения критика остались и глубокие изменения в художественном методе Роллана, и его многосторонняя общественная деятельность.

Рядом с Ролланом его младший товарищ Шарль Пеги. Вместе начали они «поход» против «ярмарки на площади» буржуазной цивилизации, вместе издавали прогрессивный журнал «Кайе де ла кэнзэн», где печатался «Жан-Кристоф». Затем их пути разминулись. Пеги отошел от республиканских идеалов, от увлечения социализмом, обратившись в поисках истины к католической религии, к богу. В 1914 году он отправился на фронт добровольцем и был убит в самом начале войны. Стремясь разгадать загадку Пеги, Моруа усматривает в нем воплощение самой Франции с ее «слабостями и величием», Франции, которая может быть одновременно религиозной и антиклерикальной, монархической и республиканской. Пеги представлялся Моруа воплощением национального и народного характера. «Прежде всего Пеги был представителем французского народа, с его достоинствами и недостатками, с трудолюбием, свойственным французскому рабочему... и его беспокойной заботой о равенстве». Пеги действительно воплотил одну из форм народного сознания, связанную с временным разочарованием в социализме и националистическим опьянением в начале первой мировой войны. Но ему не суждено было, как лучшим представителям народа Франции, увидеть в скором времени свет революции.

Если Анатоль Франс и Ромен Роллан развивают реалистические традиции французской литературы, то с именем Марселя Пруста связана иная линия: он один из отцов модернизма. Андре Моруа считает Пруста одним из величайших писателей, тех, кому «предстояло преобразить искусство романа». В книге «В поисках Марселя Пруста» (1952) в двух очерках обстоятельно говорится о его вкладе в мировую литературу. Действительно, с именем Пруста связаны серьезные изменения в самой структуре романа XX века. В центре произведения не столько личность рассказчика, сколько «поток сознания» главного персонажа. Для Пруста время — категория субъективная: космос мироздания умещается в микрокосмосе восприятия. Автору «В поисках утраченного времени» удалось увидеть мир человеческой души под микроскопом. Он рассмотрел те элементы чувства, которые до него оставались незамеченными. Но открытия Пруста оплачены дорогой ценой. Моруа говорит: «Эти прекрасные и точные анализы ведут к тому, что можно было бы назвать *разложением классических чувств*». В отличие от Моруа мы видим здесь и серьезные утраты. Исчезает определенность чувства, все становится зыбким, неопределенным. Искусственное отъединение от огромного реального мира, от потока общественного бытия приводит к смещению истинных пропорций, к невосполнимым потерям. И сегодня художественный опыт Марселя Пруста имеет двойственное значение: его открытия питают и писателей-реалистов, помогая им еще глубже заглянуть во внутренний мир человека, и тех авторов модернистского толка, которые идут по пути Пруста, не обладая его талантом и мастерством.

Имя Валери постоянно встречается в литературных портретах: его острые, иногда парадоксальные отзывы о писателях близки и интересны Моруа. Сам Валери стал во французской поэзии XX века хранителем и продолжателем традиций классицизма. В основе его философской лирики — унаследованное от Декарта стремление к ясности и точности выражения мысли. В противоположность иррационализму, утверждавшемуся поэтами-модернистами, Валери стремится к созданию интеллектуальной поэзии. Но интеллектуализм его относителен. Философским и общественным воззрениям поэта присущ совершенный агностицизм, неверие в поступательный ход истории. Это в свою очередь не могло не наложить отпечатка на его поэзию, крайне субъективную, весьма абстрактную, порой зашифрованную (то свойство поэзии Валери, которое Моруа называет «темной ясностью»).

Рассказывая о Кокто, Моруа приводит известные слова Поля Валери: «Ничто не проходит так быстро, как новизна». В отличие от традиционалиста Валери, Кокто искал новые формы, всегда стремился «удивить» читателя. Он был тесно связан с авангардистскими течениями десятых — двадцатых годов: кубизмом, дадаизмом, сюрреализмом. Воздействие авангарда сказалось на всем его последующем творчестве, в том числе и на произведениях, написанных в манере, близкой к реалистической,— психологических драмах из буржуазной жизни и романах. Наиболее известен его роман о первой мировой войне «Тома-Самозванец», сделанный броско, с остроумием и изрядной долей легкомыслия (предисловие к русскому изданию книги написал Луначарский). Кокто у нас известен мало, и яркий, хотя и несколько восторженный очерк Моруа заинтересует читателя.

Тогда как художественные принципы модернизма приводят к резкому сужению границ действительности, писатели-реалисты, напротив, стремятся расширить картину изображаемого мира. Роман становится эпопеей — «эпопеей буржуазного общества». Показательны в этом смысле слова Роже Мартен дю Гара: «Школа Толстого, а не Пруста». По мнению Моруа, дю Гар продолжает традицию не Золя, а русской реалистической прозы. «Среди французских романистов Роже Мартен дю Гар ближе всех других приближается к Толстому». Критик противопоставляет дю Гара модернистам. Два момента, однако, подлежат уточнению. Говоря о дружественных отношениях дю Гара и Андре Жида, Моруа не показывает их глубокие расхождения в вопросах творческих. Не совсем прав Моруа, утверждая, что в «Семье Тибо» изобилуют моральные уроды. В романе они оттесняются на периферию повествования крупными, значительными характерами главных героев. Писателю присущ пафос утверждения человека, стремящегося к революционному преобразованию общества (Жак Тибо) или обретающего себя в научной деятельности (Антуан). Сосредоточивая внимание на характере Антуана, Моруа несколько принижает образ Жака, недооценивает и связанную с этим образом линию борьбы против империалистической войны.

В представлении Андре Моруа Дюамель воплощал образец западного интеллигента, защитника традиционных гуманистических ценностей, естественных отношений между людьми. Дюамель утверждал, что «в разрушающемся мире сохранять — значит создавать». Он противился наступлению механистической цивилизации, мечтал об ином, духовном обществе (в юности он создал вместе с друзьями творческое объединение «Аббатство» — нечто вроде писательской коммуны).

Моруа показывает, что традиционалистские воззрения писателя находили отражение в его художественной манере. В романах «Жизнь и приключения Салавена» можно увидеть влияние вольтеровского «Кандида». Дюамель стремился к классической ясности стиля, умело пользовался риторическими приемами. Превыше всего он ценил точность выражения мысли.

Одна из главных тем французского критического реализма XX века — анализ буржуазной семьи. Дю Гар создал историю рода Тибо, Дюамель — цикл романов «Хроника семьи Паскье». Герои этих книг проходят суровые годы ученичества, тяжелые испытания, пока не приходят к сходному нравственному итогу: «Ты заработаешь свой хлеб в поте лица своего и спасение ценой страданий» (так формулирует его Андре Моруа).

Сравнивая себя с Роже Мартен дю Гаром в беседе с автором этих строк, Мориак заметил, что они оба своими произведениями предъявили безапелляционное обвинительное заключение собственному классу; с той лишь разницей, что он, Мориак, просто описывал свою среду, а Мартен дю Гар обвинял сознательно. Но, пожалуй, приговор Мориака страшнее и безысходнее. Реализм его — жестокий, неприкрытый, обнаженный. Рассказывая о творчестве Мориака, Андре Моруа подчеркивает антибуржуазную направленность лучших его произведений. В разделе с характерным заглавием «Ад» речь идет о людях, скованных тяжелой цепью золота. Деньги подчиняют себе все, ломаются родственные связи, рушатся семьи. «В этих семьях замужество является не соединением двух существ, а суммой цифр, присоединением одного куска земли к другому». Со смелыми разоблачениями современного общества и связаны победы Мориака-реалиста.

В канун первой мировой войны, в 1913 году, в Париже вышло «Полное собрание сочинений» А. О. Барнабуса, поэта и миллиардера. Книга, включавшая повесть, стихи и дневник, принадлежала перу мало кому до того известного писателя Валери Ларбо. Моруа отмечает, что у Ларбо есть немало общего с его героем, богачом и стихотворцем. И тут же критик раскрывает смысл образа Барнабуса как карикатуру на самого себя, выполненную Ларбо с неподдельным блеском. Он увидел в Ларбо большого поэта и проницательного критика.

В Жане Жироду, романисте и драматурге, многие французские критики склонны ценить лишь изощренный стиль, блеск остроумия, фейерверк парадоксов. Моруа высказывает о Жироду более глубокие суждения. Ему недостаточно получить ответ на вопрос: как сказано? Он должен уяснить: что именно хотел сказать автор? Так, Моруа очень интересно расшифровывает политический подтекст романа Жироду «Белла»: под именем Ребандара выведен Пуанкаре, государственный деятель, для которого «война была всего-навсего предлогом, чтобы оправдать в собственных глазах самое отвратительное политическое честолюбие». Театр Жироду Моруа склонен считать не реалистическим. Точнее было бы говорить о театре условном, противостоящем не столько реализму, сколько бытописательству. И здесь Жироду говорил весьма серьезные вещи. Моруа резонно отмечает, что «тема ненависти к войне» связывает наиболее известную пьесу Жироду «Троянской войны не будет» с романом «Белла». По своим политическим взглядам Жироду был консерватором. Но консерватизм общественной мысли сочетался у него с искренней любовью к Франции, любовью, за которую он дорого поплатился: в 1944 году он был, по всей видимости, отравлен нацистами.

В критических выступлениях Моруа нас особенно привлекают работы, посвященные смелым антифашистам: Сент-Экзюпери, Прево, Мальро, Камю, Элюару, Арагону, людям зачастую далеким от него по своим взглядам, но, как и он, верным сынам Франции.

Тесные узы дружбы связывали Моруа с Сент-Экзюпери. Осенью 1939 года оба ушли из министерства информации, чтобы служить в армии. Судьба свела их вновь в эмиграции в США, затем — в освобожденном от немцев Алжире. В рассказе о Сент-Экзе Моруа оттеняет присущее ему единство рассуждения и поступка, мысли и действия. Мысли гуманистической, утверждающей братскую солидарность. Действия — героического. «Он был героем,— говорит Моруа,— одним из самых светлых людей, которых я знал». Сент-Экзюпери дрался с фашистами как солдат и как писатель — его книга «Военный летчик» стала одним из памятников французской литературы Сопротивления. «Чтобы обрести право говорить о храбрости, нужно прежде всего рискнуть собственной жизнью». Это право заслуженно принадлежит Сент-Экзюпери. «Мы рады, что знали его, мы всегда будем друзьями».

Подобно Моруа учеником философа Алена был Жан Прево. Ум энциклопедический, Прево увлекался анатомией и физиологией, архитектурой и искусством, военной техникой и спортом. «Он был рожден, проживи он дольше, для великих произведений и великих деяний». Кумиром Прево был Стендаль, он обращался к автору «Красного и черного» и за писательским примером и за жизненно важным советом. «Он пришел в маки́ Веркора через Стендаля»,— скажут о нем впоследствии. Моруа приводит слова Прево, относящиеся к 1939 году: «Я ненавижу войну, но воевать нужно». Пять лет спустя Прево ценою жизни доказал верность родине — он погиб в том же роковом 1944, когда прервались дни Жироду, когда не вернулся из боевого полета Антуан де Сент-Экзюпери.

Военным летчиком был и Андре Мальро, сражавшийся с фашизмом в небе республиканской Испании. Авантюрист в душе, он долгое время стремился создать шедевр из собственной жизни, в ней воплотить свои

творческие принципы. Таковы и герои его романов — люди, идущие ва-банк в игре с судьбой. Остро чувствуя абсурдность человеческого существования, Мальро видел выход в бунте, но скорее анархическом, чем революционном: для него действие было важнее идеи и результата. Но при этом, вероятно, оставалось стремление обрести точку опоры. И когда в период Сопротивления немецкой оккупации Мальро нашел в генерале де Голле героя по сердцу, он всецело подчинился ему. В послевоенные годы бывший бунтарь превратился в министра, поставив свою энергию на службу порядку. Характерен перелом, происшедший и в творчестве — романист стал мемуаристом, активное жизнестроительство сменилось раздумьями над историей и философией культуры. Теперь Мальро уверовал, что лишь в искусстве, в соперничестве с Творцом можно прийти к истине, к разумности бытия.

Когда Моруа пишет про французских писателей — своих младших современников, людей, с которыми он был знаком, чья жизнь проходила на его глазах, то здесь биографический метод, принцип вживания в чужую эпоху, чужую жизнь часто оказывается излишним. Когда критик обращается к творчеству экзистенциалистов — к Жану-Полю Сартру, Симоне де Бовуар, Альберу Камю — то не об отражении в книгах личного опыта, характера авторов говорит он, а о воздействии философии на судьбу, художественные произведения, мемуаристику.

Из концепций экзистенциализма Моруа выделяет то, что близко ему как писателю и человеку. Он пишет о свободе, составляющей единственный смысл жизни. Но истинное освобождение достигается лишь в необходимости самоопределения, правильного выбора своей позиции. Для Моруа важно, что тезис об абсурдности бытия приводит не к отчаянию и безысходности, а к идее борьбы, сопротивления.

Моруа рисует Сартра как современного Сирано де Бержерака, честного даже в заблуждениях, ценящего красивый жест выше непосредственной пользы. Он подчеркивает яростную антибуржуазную направленность философа, но полагает, что она нередко вредила Сартру-художнику.

Моруа ставит драматургию Сартра выше его прозы. В первую очередь он ценит две символические пьесы — «Мухи», которая выразила в 1943 г. потаенные чувства всего французского народа, и «За закрытой дверью». Он считает ее мифологической картиной всей современной жизни Запада, возможно даже более глубокой, чем задумал автор.

Но больше всего Моруа по душе «Слова» — автобиография ребенка в мире книг, где подросток учится управлять словом, где он как бы повторяет в своем читательском развитии исторический путь литературы.

Симона де Бовуар, спутница жизни и духовная соратница Сартра, приобрела известность благодаря философскому полемическому сочинению «Второй пол», анализировавшему психосоциальные причины закрепощения женщин и выдвигавшему лозунг духовного освобождения. Моруа разбирает также интеллектуальные романы: «Гостья», «Мандарины», ряд автобиографических произведений.

Все же отношение Моруа к экзистенциалистам было сложным: он уважал их как людей, интересовался их философией, хотя и не разделял ее. Что же касается собственно творчества, то Моруа, ценящий в литературе острую проблемность, интеллектуальную насыщенность, все же считал, что подчинение жизненного материала жесткой, изначально заданной философской схеме нарушает достоверность произведений, ослабляет художественное восприятие.

Анализируя творчество Ануйя, Моруа стремится постичь законы его драматургии, понять его художественный мир как единое целое. Герои стремятся освободиться от проклятия нищеты, но не могут выйти из противоборства «нации богатых» и «нации бедных». Они хотят забыть прошлое, потерять память — и тем самым пройти очищение, переделать окружающую действительность. Но бегство оказывается иллюзорным, пафос отрицания не несет в себе идеи преобразования. Моруа показывает острую современность исторических пьес Ануйя, подчеркивает антифашистскую направленность «Антигоны», призывавшей, как «Мухи» Сартра и «Чума» Камю, к борьбе, пусть даже без надежды на успех.

В статье-эпитафии «На могилу Поля Элюара» Моруа подчеркивал, что политические разногласия не мешают ему ни восхищаться поэтом, ни уважать человека. Критик верно уловил и точно охарактеризовал народность творчества Элюара. «Он писал стихи для всех, черпая у всех суть своей поэзии. Он говорил о любви и смерти, войне и мире теми словами, которыми говорят все».

Одна из последних критических работ Моруа — рецензия на роман Арагона «Гибель всерьез», опубликованная в 1956 году на страницах журнала «Иностранная литература». Наш читатель не прошел мимо глубоких размышлений над проблемами реализма. «Как романист, он (Арагон — *Ф. Н.*) стал применять и отстаивать метод социалистического реализма. Но не надо путать! Под реализмом он подразумевал отнюдь не натурализм. Натурализм — это робкое фотографирование явлений, лежащих на поверхности действительности. Реализм Арагона — это реализм поэтический, преобразующий действительность». Моруа сосредоточил внимание на анализе запутанных психологических проблем, составляющих сердцевину произведения.

Вместе с Арагоном Моруа создал «Параллельную историю США и СССР» (1962). Арагон писал историю Советского Союза, Моруа принадлежит часть, посвященная Америке. Он выражал надежду, что эти работы послужат делу мирного сосуществования. В шестидесятые годы Моруа охотно выступал на страницах нашей печати. Устанавливаются дружеские связи с советскими литераторами. С чувством удовлетворения Моруа рассказывает в «Мемуарах»: «Мои переводчики приезжали ко мне в Париж: я получал письма от своих читателей из Москвы, даже из Сибири. Я радовался этим связям, установившимся со страной Толстого и Чехова, Пушкина и Горького».

Тогда же укрепляются контакты Моруа с демократическими кругами

Франции. Моруа — член общества друзей Жан-Ришара Блока, других прогрессивных организаций. Он сотрудничает в передовых изданиях — журнале «Эроп», еженедельнике «Леттр франсез». Моруа подписывает протесты деятелей культуры против арестов Д. Сикейроса, Янниса Рицоса.

В конце жизни, оглядывая пройденный путь, Андре Моруа пишет: «Не знаю, кому будут принадлежать мои сосны, когда вырастут,— очередному владельцу или колхозу. Но Франция будет всегда. Давайте же сажать леса». Эти слова заставляют вспомнить финал «Кандида» Вольтера: «Надо возделывать свой сад». Так «Мемуары» завершили литературные портреты.

Ф. Наркирьер

Еще и сегодня можно видеть в Перигоре, на холме (на той самой «горе» — «montagne», от которой пошло имя Мишеля Эйкема де Монтеня), большую башню — его «библиотеку», где были написаны «Опыты», этот кладезь мудрости для всех: из него черпали Паскаль, и Ларошфуко[1], и Мольер, а еще до них — Шекспир,



Монтень

знавший книгу в переводе, а ближе к нам — Андре Жид[2], Ален. Прекрасно и отчасти даже поразительно, что какой-то перигорский дворянин, который, если не считать нескольких путешествий и поездок по долгу службы, провел всю жизнь среди людей своего края, стал одним из величайших французских писателей и по сию пору остается одним из наших учителей.

Великий писатель, Монтень, подобно Сен-Симону[3] или Рецу, смотрит на вещи прямо и, используя слова обиходные, тщательно отбирает те из них, которые точно передают его мысль. «Основа большинства смут в мире — грамматическая»,— говорит он. Отец, лучший в мире из отцов, обучил его латыни еще в раннем детстве. И на протяжении всей своей жизни он не переставал читать древних авторов — историков, моралистов или поэтов. От них перенял он «полновесный и сочный язык, сильный своей естественностью... Когда я вижу, как выразительны эти славные формы, такие живые, такие глубокие, я не говорю — вот меткое слово, я говорю — вот меткая мысль».

Ибо только смысл освещает и производит слова. И тогда они не «ветер», но «плоть и кость». Подобно Горацию, которым он восхищается, Монтень не удовлетворяется первым словом, лежащим на поверхности, оно предало бы его. Он глядит глубже и проницательнее; ум его цепляет и рыщет в запасе слов и фигур, чтобы выразить себя. Монтень не располагает ресурсами латыни. Однако он находит достаточно выразительным и французский язык, ибо «нет ничего, о чем не скажешь на нашем охотничьем или военном жаргоне, это благодатная почва для заимствований».

Он знает, что живет в «диком крае», где нечасто встретишь человека, понимающего по-французски, но, когда он говорит себе: «Это слово здешнее, гасконское»,— это его ничуть не смущает, даже напротив, ибо совершенство, к которому он стремится,— писать именно своим языком. Язык повседневный, обиходный — вот его орудие; пусть в нем попадаются фразы, краски которых потускнели от чересчур обыденного употребления; «это,— говорит Монтень,— ничуть не притупляет их вкуса для человека с острым нюхом», а у него нюх острый, поскольку он поэт в той же мере, что и философ.

Конкретное и выразительное народное слово ему всегда больше по вкусу, чем слово ученое, и лучше всего он выражает свою мысль образами. К примеру, когда он хочет сказать, что настоящий врач должен был бы сам переболеть всеми болезнями, чтобы правильно судить о них: «Такому врачу я бы доверился, ибо все прочие, руководя нами, уподобляются тому человеку, который рисует моря,

корабли, гавани, сидя за своим столом и в полной безопасности водя перед собой взад и вперед игрушечный кораблик... Они описывают наши болезни, как городской глашатай, выкрикивающий приметы сбежавшей лошади или собаки: такой-то масти шерсть, такой-то рост, такие-то уши,— покажите им настоящего больного, и они не распознают болезни...» Сам он говорит только о том, что видел или прочел.

Монтень несколько кокетничает, отказываясь быть моралистом, который пишет ученые труды. Он тешится длиннотами, отклонениями, «прыжками и всякого рода курбетами», анекдотами, нередко весьма далекими от сюжета, как, например, в главе «О хромых», где хромцы и хромоножки появляются лишь в самом конце, да и то только в связи с их особым пылом в любовных утехах. Поначалу его книга была книгой неутомимого читателя греческих и латинских авторов, извлечения из которых он классифицировал по их сюжетам. Словом, это была огромная картотека, снабженная комментарием. Но чем дальше, тем явственнее он обнаруживал, что самое живое удовольствие он получает от писания, когда извлекает наблюдения из глубин своего «я». Первая книга «Опытов» многим обязана Плутарху, Сенеке и другим прославленным мыслителям; вторая и третья, хотя они и нашпигованы цитатами, обязаны лучшими страницами только самому Монтеню.

Что же он был за человек? Провинциальный дворянин, живущий на своей земле, образованный, как бывали образованными в эпоху Возрождения, не слишком-то внимательный к управлению своим поместьем, которое он именовал «домашним хозяйством», и удалявшийся, едва представится возможность, в башню, чтобы читать там в подлиннике всех авторов латинских, а греческих — одних по-гречески, других по-французски. Ко всему любознательный, он путешествовал по Италии, Германии, Швейцарии. Он интересовался разными нравами и из их разнообразия вывел определенную философию. Отец его был мэром Бордо; позднее им стал и сын, выполнявший свои обязанности добросовестно и мужественно.

Короли и вельможи уважали его мнение, неизменно отличавшееся здравым смыслом и терпимостью; они возлагали на Монтеня некоторые дипломатические поручения. Только от него самого зависела его карьера у них на службе, «ибо это ремесло прибыльнее любого другого». Но он стремился к одному — «приобрести репутацию человека, хотя и не сделавшего никаких приобретений, но вместе с тем и ничего не расточившего... я могу, благодарение богу,

достигнуть этого без особого напряжения сил». По правде говоря, лень и любознательность располагали его скорее к тому, чтобы быть зрителем, нежели действующим лицом на мировой сцене. «Есть известная приятность в том, чтобы повелевать, пусть даже на гумне, и в том, что близкие тебе покорны, но это слишком однообразное и утомительное удовольствие».

Избранный мэром, он пожелал от этого уклониться; повеление короля ему помешало. По прибытии он выложил бордоским господам, каков он есть: беспамятлив, беспечен, беззлобен, не честолюбив, не скуп, не жесток. Он добавляет: «не тверд», но его письма к королю доказывают обратное. Он энергично защищает в них слабых и тех, кто «живет только случайными заработками и в поте лица своего». Он отваживается также сказать своему суверену, что, поскольку короли правят лишь с помощью правосудия, необходимо, чтобы это последнее было бескорыстным и равным для всех, чтобы оно не потворствовало сильным в ущерб народу.

В век грубый и жестокий Монтеня до такой степени отвращала жестокость, что он мучился, когда, охотясь, слышал жалобный писк зайца, схваченного собаками. Вещи куда более жестокие заставляли его поднимать голос против пыток. В его глазах никакими верованиями нельзя оправдать то, что человека поджаривают живьем. Он не примыкает с пылом ни к одной из борющихся сторон, опасаясь, «как бы это не отравило его понимания», и оставляя за собой свободу восхищаться в противнике тем, что похвально. «Мэр и Монтень всегда были двумя разными людьми, четко отмежеванными один от другого». Возможность разрешения важных проблем своего времени (а такими были религиозные войны) он видит в сердечном великодушии, в человечности и справедливости. Такова единственная воля народов: «Nihil est tam populare quam bonitas». Хотелось бы, чтобы это было правдой.

Назначенный еще совсем молодым советником Бордоского парламента, он ушел в отставку в 1571 году, когда ему было 38 лет, чтобы погрузиться, будучи «полным сил, в лоно непорочного знания». Он приступил к «Опытам» году в 1572-м, в смутное время[4]. Почему он начал писать? Прежде всего потому, что в этом его счастье. Прирожденный писатель, подстегиваемый примером великих авторов, с которыми он на короткой ноге, Монтень черпает радость, вырабатывая собственный стиль, стремясь оставить в языке свой след. Но он стремится также лучше познать человека, познать его через себя, поскольку ему не дано наблюдать ни одно существо

так близко, как себя самого; он хочет, наконец, оставить друзьям свой правдивый портрет.

Писать для него — значит оградить себя от праздности, порождающей неустойчивые и опасные грезы. «Душа, не имеющая заранее установленной цели, обрекает себя на гибель». Если ум не направлять, он «порождает столько беспорядочно громоздящихся друг на друга, ничем не связанных химер и фантастических чудовищ, что, желая рассмотреть на досуге, насколько они причудливы и нелепы, я начал переносить их на бумагу», то есть ставить на свое место. Обнародуя и порицая свои собственные недостатки, он надеется научить других избегать их. Однако для него не секрет, что говорить о себе опасно. Читатель больше верит опрометчивым признаниям, чем похвальбе.

Он идет на риск, зная, что происходит из рода, известного своей порядочностью, и от очень доброго отца. Обязан ли он этим крови, или примеру, который видел дома, или хорошему воспитанию, полученному в детстве? Но факт тот, что к большинству пороков он испытывает природное отвращение. Склонности побуждают его к общению трех видов:

Первое из них — общение с друзьями. Его дружеские чувства к Ла Боэси[5] были постоянными и безупречными. Другой такой дружбы «вы не найдете и в книгах... Для того чтобы возникла подобная дружба, требуется совпадение стольких обстоятельств, что и того много, если судьба ниспосылает ее один раз в три столетия». У дружеского общения единственная цель — близость встречи и обмен мыслями, короче — соприкосновение душ, не преследующее никаких выгод, и чистая дружба поистине не ищет ничего, кроме себя самой. В ней должно быть доверие, прелесть, радость. «Нам нужно хорошо провести время — большего мы не ищем», но, если знание жизни или ученость изъявят желание принять участие в дружеском разговоре, они будут приняты благосклонно.

Второй вид общения — общение с красивыми и благородными женщинами. Общаясь с ними, нужно держаться несколько настороже, в особенности тем, у кого сильна плоть,— а Монтень именно таков. «Безрассудно отдавать этому все свои помыслы». Но не меньшим безрассудством было бы вступать в подобные отношения без любви. Не считая, впрочем, супружества, в котором Монтень, как и Бальзак, не видит условий для любви. Хороший брак (если таковой вообще существует, говорит он) — это приятное сожительство, отличающееся постоянством, доверием и взаимными обязанностями. Но отсутствие сопротивления притупляет желание.

Сам он женился скорее по обычаю, чем по выбору, и отнюдь не стыдится признания, что искал любовных радостей не на супружеском ложе. К старости он стал несколько невоздержан сознательно. Зрелый возраст располагает к чрезмерному благоразумию, ибо и «благоразумию свойственны крайности и оно не меньше нуждается в мере, чем легкомыслие».

Третий вид общения, как известно,— общение с книгами, которое служило ему не столько для педантского накопления знаний, сколько для пробуждения в нем самом желания высказаться при столкновении с новыми предметами. Читая, он стремится, скорее, выковать свой ум, нежели его наполнить. Ему необходим предлог для раздумий. В своей библиотеке, на четвертом этаже башни, он листает одну книгу, другую, вразброд, как придется. «То я предаюсь размышлениям, то заношу на бумагу или диктую, прохаживаясь взад и вперед, мои фантазии вроде этих». Ему никогда не надоедает делать выписки. «Ведь я заимствую у других то, что не умею выразить столь же хорошо либо по недостаточной выразительности моего языка, либо по слабости моего ума». Но ему известно также, что общение с книгами, если оно переходит в манию, не лишено опасности. «Когда я пишу, я уклоняюсь от общества книг и воспоминаний о них из страха, как бы они не вторглись в мою форму».

Но какие же истины открыл он для себя с помощью этих трех видов общения, анализа собственной мысли, путешествий? Главное — бесконечное многообразие нравов, обычаев, суждений. Каждый народ именует варварством то, что не принято у него самого. Представляется, что для нас единственный образец истины — взгляды той страны, из которой мы происходим. Только здесь (для каждого) — совершенная религия, совершенная полиция, и не потому, что они разумны, но потому, что они наши.

Человек, который читает или путешествует, не может не заметить, что в зависимости от времени и места человеческий разум придает равное значение совершенно разным обычаям и верованиям. Монтень неоднократно забавляется составлением нескончаемых перечней такого рода примеров, подчас невероятных. Есть народы, которые оплакивают смерть детей и празднуют смерть стариков. Такие, где мужья без всяких причин могут отвергать своих жен. Где самый желанный вид погребения — это быть отданным на съедение собакам, а в других местах — птицам. Такие, где здороваются, приложив палец к земле, а затем подняв его к небу. Здесь питаются человеческим мясом; там почтительный сын обязан убить отца, достигшего известного возраста. Список занимает страницы и страницы. Какой же можно из этого сделать вывод, если не тот, что единственный владыка мира — обычай?

Человек непостоянен. Он существо, вечно колеблющееся и многоликое (поэтому-то у него и есть история). Он следует обычаю, даже когда обычай идет вразрез с разумом. Есть ли что-либо более удивительное, чем то, что мы постоянно видим перед собой,— а именно нацию, которая руководствуется во всех своих домашних делах законом, записанным и опубликованным не на ее языке? Есть ли что-нибудь более дикое, чем видеть нацию, где судейские должности продаются, а приговоры оплачиваются наличными? Так вот, это государство — Франция. Значит ли это, что дóлжно восставать против обычая? Он так не считает. Такого рода рассуждения не должны отвращать разумного человека от следования общепринятому образу жизни. Все выдумки и причуды, отступления от принятых правил продиктованы скорее сумасбродством, чем разумом.

Монтень одобряет Сократа за то, что тот пожертвовал жизнью ради закона, пусть и несправедливого[6]. Всегда сомнительно, может ли изменение действующего закона принести пользу. Политический строй подобен зданию, выстроенному из нескольких соединенных между собой частей: невозможно поколебать одну из них, чтобы это не отразилось на целом. «Я разочаровался во всяческих новшествах,— говорит Монтень,— в каком бы обличии они нам ни являлись, и имею все основания для этого, ибо видел, сколь гибельные последствия они вызывают... Те, кто расшатывает государственный строй, первыми чаще всего и гибнут». Поэтому он восхваляет христианскую религию за то, что она предписывает повиноваться властям.

Но какую же пользу надеется он извлечь из этого перечня обычаев и показа человеческих безумств? Зачем разоблачать все это, если в конечном итоге предлагается добровольно во всем этом участвовать? Ответ не труден. Важно убедить человека в его невежестве, поскольку это значит внушить ему скромность, мать терпимости. «Что я знаю?» — говорит Монтень и доставляет себе удовольствие в прославленной «Апологии Раймонда Сабундского»[7] ниспровергнуть многие из способов, с помощью которых человек, как он полагает, постиг истину. Философия — это всего лишь софистическая поэзия. Наука? Она расплачивается с нами вещами, которые сама же учит нас считать выдуманными. Опыт? Мы видим, что, представив себе одно, краснеем, а другое — бледнеем, мы

можем, если захотим, пошевелить пальцем, но почему? Как? Кто это знает? История? Невозможно извлечь никаких следствий из сходства событий: они всегда отличаются одно от другого — не тем, так этим. Медицина? Медики никогда не могут прийти к согласию между собой. Нет, в мире никогда не существовало двух одинаковых мнений, как не существует двух одинаковых волос или зерен.

Каков же итог? Если мы ничего не знаем и не можем ничего знать, какой совет дать человеку, чтобы он мог руководствоваться им в жизни? Паскаль, который после Монтеня взялся за разрушение всей человеческой науки, чтобы лучше соединить человека с богом, считает Монтеня скептиком. Это неверно. «Что я знаю?» — не последнее его слово. Точно так же, как «чистая доска» — не последнее слово Декарта[8]. Если сомнение — мягкая подушка «для толковой головы», то потому лишь, что оно спасает от фанатизма. «Упрямство и пылкость духа — самые верные доказательства глупости. Есть ли на свете существо, столь же уверенное в себе, решительное, заносчивое, созерцательное, важное, глубокомысленное, как осел?» Сумасшедший не сомневается никогда.

Сомнение Монтеня остается позитивным. Он не скептик, а агностик. Он не утверждает того, чего не знает. Он считает атеизм предположением, которое не доказано, противоестественным и чудовищным. Но он отлично видит, что «мы христиане в силу тех же причин, по каким мы являемся перигорцами или немцами». Мы получаем свою религию от обычая, поскольку родились в стране, где она принята.

Наш разум не способен постигнуть и доказать метафизические истины. Остаются два выхода: заключить, что они для нас вовсе непознаваемы, или попробовать принять их, опираясь не на доводы и суждения, но из божественных и сверхъестественных рук. Монтень избирает второе. Как может человек поверить в то, что «это изумительное движение небосвода, этот вечный свет, льющийся из величественно вращающихся над его головой светил», существуют столько веков для него, для его удобства и к его услугам? С какой стати разум этого бренного создания может претендовать на роль господина и властителя Вселенной, познать малейшую частицу которой не в его власти? Будем же и тут, как во всем прочем, следовать обычаю. Монтень верует в бога, как античный деист, и он христианин, потому что он — француз XVI века.

Но он не желает, чтобы религия, предназначенная для истребления пороков, их питала. Он не согласен, чтобы какой-нибудь

воинствующий католик во имя христианства, религии добра и милосердия, убивал женщин и детей потому только, что они протестанты. В сущности, мораль, избранная им для себя лично,— это свободный стоицизм, слегка окрашенный эпикуреизмом. Этот беспечный человек способен проявить душевную силу и не раз это доказывал как в гражданских опасностях, так и в болезни. Совсем молодым он пожелал приучить себя к смерти, мысленно представляя, что она всегда может быть рядом. «Если под нами споткнется конь, если с крыши упадет черепица... будем повторять себе всякий раз: а что, если это и есть сама смерть? Благодаря этому мы... сделаемся более стойкими». И он добавляет, несколько вразрез с собственным высказыванием: «Что вам до нее — и когда вы умерли, и когда вы живы? Когда живы — потому что вы еще существуете; когда умерли — потому что вас не существует»,— а это равносильно тому, чтобы сказать, что человек не может осмыслить свою смерть.

В конечном итоге эта мудрость, благоразумная и смелая по мерке человека, одновременно скромная и твердая, крестьянская и тонкая,— одна из самых замечательных в мире. Нет писателя, который был бы нам так близок, как этот перигорский дворянин, умерший в 1592 году. Идет ли речь о невежестве, терпимости, бесконечном многообразии обычаев, мы можем воспользоваться его опытом. Ален знавал одного торговца дровами, который неизменно носил в кармане томик Монтеня. Нет лучшего советчика — лучшего путеводителя, я имею в виду,— для людей нашего времени. Подобно Алену, который был нашим Монтенем, этот делатель книг главным образом стремился направить свою жизнь. Он все еще может направить и нашу.

«ПЛУТАРХ»

«Плутарх» Амио — одна из тех книг, которые определили лицо западной цивилизации. Амио перевел «Сравнительные жизнеописания» Плутарха в тот самый момент, когда рыцарский идеал Средневековья уже не мог больше служить для французов нравственным ориентиром. Они пребывали в поисках



Амио

примеров и эталонов. Плутарх дал им живые образы великих людей Древней Греции и Рима. И французы приняли их восторженно. «Нам, невежам, уготована была гибель,— писал Монтень,— и только эта книга помогла нам выбраться из болота; благодаря ей мы осмеливаемся сегодня писать и говорить, в знании ее дамы могут поспорить со школьными учителями; это наша Библия».

В самом деле, перевод Амио сослужил огромную службу французской литературе. XVI век почерпнул в нем свои идеи, мораль, высокие сюжеты, каноны поведения и правления, свой приподнятый и в то же время непринужденный стиль. Влияние этой книги не ограничивалось эпохой Возрождения; великолепные воители, пережившие религиозные войны,— люди Генриха IV и Людовика XIII — молились на героев Плутарха. Великий Конде[1] пронес книгу Амио через все походы. Подростком Расин изучает «своего доброго Плутарха», делая пометки на полях, а спустя много лет, во время болезни Людовика XIV, читает ему вслух оттуда отрывки, и монарх благосклонно внимает.

Руссо открыл для себя Плутарха в возрасте восьми лет, и с той поры «Жизнеописания» на всю жизнь стали его любимым чтением: «Мысли мои постоянно были заняты Афинами и Римом. Я как будто жил там, рядом с их великими людьми, и вдохновлялся их примером; я сам чувствовал себя персонажем, о жизни которого в этот момент читал». Очаровательный и мужественный Вовенарг[2] плакал в детстве от счастья, наслаждаясь Плутархом. «Не проходило ночи, чтобы я не беседовал с Алкивиадом, Агесилаем и прочими... Я отправлялся на площади Рима защищать Катона, которого забрасывали камнями... Я стал стоиком, причем стоиком воинствующим».

Великие деятели Революции сформировались скорее под влиянием идей Тацита и Саллюстия[3], однако Мирабо[4] не раз цитирует Плутарха, а мадам Ролан[5] в воспоминаниях, написанных в тюрьме Сент-Пелажи, рассказывает о своем юношеском энтузиазме: «Плутарх был той духовной пищей, которая, казалось, была назначена мне свыше. В тот самый день, когда я прочла его, родились впечатления и мысли, впоследствии сделавшие меня республиканкой, хотя я об этом и не помышляла». Молодому Бонапарту корсиканец Паоли говорил: «О Наполеон, ты человек не нынешних времен; ты сошел со страниц Плутарха». Всю жизнь Наполеон пребывал под влиянием этих героических образов, и когда он, побежденный, решился вступить «под кров самого благородного из своих врагов»[6], перед ним был пример Фемистокла. Однако встречен

он был не так гостеприимно, как греческий герой царем персов. Время не возвеличило души.

Плутархом упивался в XIX веке Стендаль. «Вот что такое настоящая книга,— писал он сестре Полине.— Кто читает ее внимательно, понимает, что все остальные книги суть не что иное, как подражания ей». О Плутархе написана докторская диссертация Мишле: «Колоссов, которые вселяют в нас трепет на страницах истории, мы видим здесь в их истинных масштабах, узнаем живых людей». Однако французы периода Июльской монархии и Второй империи, уже не искавшие для себя героических идеалов, отвернулись от Амио. Сент-Бёв[7], тем не менее, призывает к попытке с помощью «Жизнеописаний» Плутарха возродить у людей вкус и любовь к античным добродетелям. Он вырабатывает целый план просвещения народа через биографию, и самое почетное место в нем отводит первому биографу всех времен и народов.

Этот план в пору было бы осуществить и в наши дни. У нас ведь тоже были свои войны, свои герои, свои гражданские битвы, мы должны были бы понять знаменитых греков и римлян, узнать в их проблемах свои. Один современный памфлетист назвал свою книгу «Плутарх солгал». Он хотел этим сказать, что героев идеальных, легендарных, непогрешимых в жизни не бывает. Однако Плутарх никогда не боялся показать слабости своих самых прославленных персонажей. Он рисует великих людей через малое. «Еще одна заслуга Плутарха,— пишет Мишле,— в том, что он заставляет любого, кто читает его основательно, каждую минуту опускать книгу». Да, опускать книгу, чтобы задуматься о нашей эпохе. Истинные сравнительные жизнеописания — это биографии героев Плутарха и наши биографии.

ПЛУТАРХ-ЧЕЛОВЕК

«Среди всех тех, кто когда-либо брался за перо, дабы изложить на письме жизнь великих людей, пальма первенства, по мнению самых искушенных, принадлежит Плутарху, греческому философу, уроженцу города Херонеи, что в провинции Беотия, человеку благородному и обладавшему редкими познаниями». Читателю Плутарха есть чем восхититься, особенно если он сам имеет некоторое отношение к писательскому ремеслу. Какие же потребовались кропотливые изыскания, чтобы на столь многочисленные и разнообразные темы собрать не только необходимые факты, но даже

анекдоты и изречения, которые высвечивают характер! Какое нужно было знание событий прошлого, чтобы поместить в исторический контекст столько различных жизней! Какой философский ум, наконец, какое знание людей, чтобы наполнить эти рассказы глубокими и мудрыми размышлениями!

Естественно предположить, что автором такого труда мог быть человек, скажем, типа Реца или Сен-Симона, высокого происхождения, причастный сам к великим делам. Плутарх же родился в маленьком греческом городке, в середине I века нашей эры, то есть в эпоху, когда побежденная Греция уже не могла соперничать в блеске с Римом. Семья Плутарха считалась весьма почтенной, Амио даже пишет — «знатной и могущественной», что в масштабах Херонеи соответствует истине. Это были добропорядочные граждане, которые из поколения в поколение передавали любовь к знаниям и к добродетели. Плутарх гордится ими, как гордится и родным городом. «Пусть человек родился в безвестном, не покрывшем себя славой городе,— для обретения истинного блаженства это так же неважно, как если он рожден от невзрачной или уродливой матери».

Тем не менее мир он повидал. Дед его, Ламприй, а также отец дали ему начальные знания, а затем отправили в Афины, где он учился у Аммония, философа платоновской школы, который оказал на него глубокое влияние. Юный Плутарх обнаружил в учении быстрый ум, кроткий характер и бесконечную любознательность. Он сдружился с одним из потомков Фемистокла, и в его жизнь вошли великие предания, которые он впоследствии использует. Закончив обучение в школе Аммония, он совершил (по его собственным словам) путешествие в Египет, на Крит и в Лакедемонию. Некоторые историки высказывают подозрение, что в Египте он в действительности никогда не был, ибо находят в его описаниях много неточностей. Но разве свидетельства путешественников всегда непогрешимы? Повсюду он внимательно изучает законы и обычаи. Затем он дважды посетил Рим, причем второе его пребывание там длилось по меньшей мере лет десять. Он представлял интересы своих соотечественников при имперских властях.

Рим, столица мира, был в то время заполнен греческими иммигрантами, которые, поднаторев в риторических упражнениях, читали публичные лекции на различные нравственные темы. Это требовало довольно широких знаний, подвижности ума и известной изощренности. Плутарх был молод, хорошо знал поэзию. Он, вероятно, блистал среди этих модных ораторов-софистов, однако

был человеком достаточно высоких устремлений и достаточно трезвым, чтобы относиться свысока к этим дешевым лаврам. «Пока они говорят, ими восхищаются, но стоит им умолкнуть, как наслаждение от их речей рассеивается, а вместе с ним и вся их слава. Слушатели напрасно тратили время, а ораторы — силы». Плутарх задумал пойти дальше и преподать науку добродетели постоянному кружку учеников.

Мы не находим у латинских авторов той поры упоминаний о «моральном коллеже» Плутарха, однако нам известно из написанного им самим, что среди его слушателей были весьма доблестные люди. Совершенно очевидно, что он воспользовался длительным пребыванием в Риме, чтобы собрать всевозможные рассказы о Сулле, Помпее, Цезаре, Бруте, Антонии и других прославленных людях. Из Рима он уехал почти сорокалетним и вернулся в Херонею, которую уже никогда больше не покидал. Он женился там на женщине из древнего рода по имени Тимоксена, с которой и обрел подобающее моралисту семейное счастье. Тимоксена (и это вызывало всяческое одобрение со стороны мужа) редко заказывала себе новые наряды и никогда не ходила в театр. Плутарховский «Диалог о супружеской любви» написан примерным семьянином, довольным своей подругой. Плутарх был также и примерным гражданином и охотно исполнял в Херонее общественные должности. Приезжие удивлялись, видя его озабоченным столь низменными предметами, как, например, уборка улиц или сток нечистот. Тем, кто ставил ему это в упрек, он отвечал: «Я делаю это не для себя, а для родины».

К тому же он был жрецом в Дельфийском святилище[8]. Он дожил так до глубокой старости, и друзья не раз говорили ему: «Плутарх, довольно ты уже совершил жертвоприношений, довольно руководил нашими хорами и богослужениями; пора уже, в твоем возрасте, сложить с себя венец и оставить храм Оракула». Но Плутарх был убежден, что и в старости можно приносить пользу: у стариков есть опыт и авторитет. Он учил, что деятельный гражданин всегда и везде найдет себе применение. «Держать открытый дом, чтобы он был крепостью и убежищем для всякого, кто нуждается в приюте, сочувствовать чужим страданиям, не унижать никого выставлением напоказ чуждой народу роскоши, бескорыстно помогать советом людям неосторожным, которые впутались в скверную историю... Словом, постоянно радеть об общем благе — вот долг каждого гражданина, облеченного или нет общественной должностью, долг, который он может исполнять до последнего вздоха».

Именно так и жил до конца своих дней мудрец из Херонеи. Он стал славой своего города. Обычно проводят грань между его «нравственными сочинениями» и «Сравнительными жизнеописаниями». На самом деле Плутарх ЕДИН и его «жизнеописания» тоже суть нравственные сочинения. Он писал их главным образом для того, чтобы показать на великих примерах, что есть добродетель, и, вероятно, еще — из патриотизма, ибо ему, как греку, казалось приятным и лестным сопоставить на равных деяния греков и римлян. Это была возможность воздать должное своей родине, показав всем, что у Греции еще до Рима были свои герои. Над этим «реваншем» без кровопролития он трудился до той самой минуты, пока смерть — смерть тихая и безмятежная, чье дружественное божество заранее послало ему предупреждение во сне,— не пришла забрать в лучший мир восьмидесятилетнего «нашего Плутарха».

ПЛУТАРХ-ИСТОРИК

Он никогда не помышлял о том, чтобы называться историком и в хронологической последовательности излагать жизнь народов. Восхищаясь Фукидидом[9], он тем не менее благоразумно не вступает с ним в соперничество. «Что касается меня, то, по моему мнению, все эти состязания и тщеславное рвение написать лучше других есть, как правило, стремление низменное, напоминающее школьное соперничество; но когда оно вдобавок направлено на то, чтобы затмить сочинение столь прекрасное, что с ним и сравниться невозможно, тогда это мне представляется чистым безумием». Он мыслит себя не столько историком, столько биографом и моралистом, то есть цель его — рассказать жизнь замечательных людей и попытаться извлечь из нее уроки для себя самого и для всех остальных.

Однако он старается со всей тщательностью соблюсти историческую правду, отлично понимая, какой осторожности это требует. «Получить полное представление об истинном положении вещей в древности из писаний историков — задача, на мой взгляд, весьма сложная и многотрудная,— пишет он в биографии Перикла,— ибо время, отделяющее историка от описываемых им событий, затуманивает и искажает четкое их понимание; история же, написанная при жизни людей, о которых она повествует,— иногда по причине ненависти или зависти, иногда из лести или дружеского расположения — извращает или утаивает правду». Постоянная бдительность и

критический подход к фактам — вот состояние ума, которое подобает биографу.

Поэтому Плутарх — идеальный биограф. Его повествования обладают живым очарованием, из-под власти которого невозможно освободиться. Эти биографии, оживленные историческими анекдотами и изречениями, составляющими ныне важную часть культурного багажа человечества, читаются с увлечением, перед которым тысячелетия оказались бессильны. Это и неудивительно, ведь речь идет о людях, определивших весь ход истории Европы и даже отчасти Азии и Африки. Кому же не интересно узнать, что представляли из себя в реальной жизни Перикл или Катон, Юлий Цезарь или Александр? К тому же талант писателя, обилие и надежность приводимых им фактов создают у нас впечатление, что мы действительно соприкасаемся с живыми людьми.

И в этом Плутарх поистине восхитителен. Он заставляет нас как бы воочию увидеть продолговатую и непропорционально огромную по сравнению с туловищем голову Перикла, из-за которой он получил прозвище «Луковая голова» и скульпторы не осмеливались изображать его иначе, как в шлеме. Или дает почувствовать сквозь века обаяние Помпея, чье лицо «располагало к нему собеседника прежде, чем он успевал сказать слово, ибо была в нем какая-то трудно определимая смесь приятной мягкости с человеческой значительностью... Волосы он носил слегка откинутыми назад, глаза были подвижные и ласковые». Я люблю эпизод, когда Сулла, всемогущий диктатор, приезжает делать смотр войску Помпея и останавливается в изумлении при виде «столь безупречно построенной армии, где все воины как на подбор красавцы с такими славными лицами и все так высоко держат голову, гордые недавно одержанными победами». Сулла сходит с коня и, отвечая Помпею, который приветствовал его, назвав по обычаю императором, называет его так же, хотя Помпей был тогда еще совсем молод. Так и видишь во плоти этого великого Помпея, отважного, но недостаточно хитрого, чтобы противостоять такому человеку, как Юлий Цезарь, идущего на смерть со строками Софокла на устах и говорящего Септимию, который через секунду его убьет: «Кажется, друг, я узнаю в тебе старого соратника». Тот лишь кивнул головой в знак согласия, но не ответил ни словом, ни приветливым жестом.

Плутарх предвосхищает здесь Шекспира, который в «Юлии Цезаре» и в «Кориолане» сумел поразительно использовать плутарховскую патетику. Однако у самого Плутарха героические сцены выглядят еще более волнительно вследствие простоты, с которой

они рассказаны. Никакой мелодрамы ни в смерти Цезаря, ни в смерти Брута. Ведь и Брута, этого печального героя, раба своей легенды, этого римского Гамлета, мы также узнали лишь благодаря Плутарху: накануне Фарсальского сражения, «измученный и усталый, пока все остальные спали или с тревогой думали о том, что случится назавтра, он читал книги и писал весь день напролет до самого вечера». Такая строгость стиля граничит с величественностью.

Моралист до мозга костей, Плутарх каждый рассказ сопровождает размышлениями, что роднит его с Монтенем, идущим в чем-то тем же самым путем, правда, несколько чаще уклоняясь в сторону. Повествование ведется столь непринужденно, что эта моралистика никак не выглядит неуместной или навязчивой. Плутарх никогда не поучает. Он понимает, что аромат мудрости исходит от самих этих биографий, свободных от какой бы то ни было ходульности. «Не всегда в самых возвышенных и славных деяниях проявляется наиболее ярким образом добродетель или порок; часто какой-нибудь ничтожный поступок, слово или шутка лучше обнаруживает характер людей, нежели страшные поражения с десятками тысяч убитых, великие битвы или взятие городов с помощью штурма или осады».

И в этом он прав. Нас интересуют не даты и не численность армий (хотя и это тоже важно как фон), а человеческая личность. Огромная заслуга Плутарха в том, что он показал в своих титанах общечеловеческое и поэтому мы, обыкновенные люди, способны понять их ошибки и великие деяния. Мы читаем и верим: эти драматические истории случились на самом деле, эти страсти были пережиты реальными людьми. Монтень прав: нет ничего прекраснее этой книги, где мещанин из Херонеи сумел соединить вечные проблемы с великой историей.

Искажает ли он эту историю? Биограф избирает центром личность, она есть начало и конец событий, которые все сосредоточены вокруг нее. Осудим ли мы биографа за этот произвол? Великие люди действительно иногда влияют на ход событий.

Разумеется, можно сказать, что история времен Александра отражена недостаточно полно в биографиях Плутарха и Арриана[10]. Следовало бы подробно рассмотреть развитие Македонии, показать, что она была в том же положении по отношению ко всей остальной Греции, в каком сегодня находятся Соединенные Штаты по отношению к Европе, подчеркнуть, что Македония перенимала у греков не демократию и культуру, а военную и морскую науку, то есть не то,

что делает страну счастливой, а то, что делает ее сильной. Именно этим и объясняется образование Македонской империи. Навязчивый образ Александра мешал грекам понять ее сущность.

Однако это не означает, что Плутарх солгал, Александр сыграл огромную роль, так же, как Цезарь, как Наполеон. Изучать жизнь этих людей не просто увлекательно, но необходимо. Только нужно при этом дополнять чтение Плутарха чтением исторических исследований, точно так же, как и историк должен принимать в расчет Плутарха. Никакие личные воспоминания о Пелопоннесской войне не ставят под сомнение объективности Фукидида, однако его выводы были бы, возможно, признаны несостоятельными, если бы существовала биография Клеона, написанная демократически настроенным историком[11].

«Роль биографа,— говорил доктор Джонсон[12],— часто заключается в том, чтобы, коснувшись лишь мимоходом событий, поражающих толпу своей грандиозностью, направить мысль читателя в глубину конкретной человеческой жизни... Существует множество малоизвестных обстоятельств, куда более важных, чем общественные события. Так, великий портретист Саллюстий не забыл в рассказе о заговоре Катилины отметить, что походка последнего была то стремительной, то замедленной,— признак смятения духа, перенесшего сильное потрясение». Иными словами, великий историк не боится вплести элементы биографии в историю, равно как и великий биограф не боится углубиться в историю и моралистику, создавая биографию. Нет науки без обобщений, но и нет человеческой истины без индивидуальных черт.

Человек, которого мы могли бы любить, ненавидеть, сравнивать с собой, некий зримый образ, тон голоса, склад ума — вот то, чего мы ищем. Если историк, паря в облаках документов, хартий и статистических сведений, не умеет показать нам людей из плоти и крови, он не в состоянии глубоко захватить читателя-неспециалиста. Искусство состоит не из законов и не из общих идей, его объект — конкретные люди. «Оно не классифицирует, оно разрушает классификацию». Плутарх был добрым и большим художником, сам почти того не сознавая, как и все истинно великие. «Чем больше создатель жизнеописаний увлекается советами в ущерб фактам, интересуется тем, что исходит изнутри в ущерб внешнему, тем более он мне близок,— пишет Монтень.— И потому, с какой стороны ни взгляни, Плутарх — это мой автор».

Остается вопрос параллелизма. Плутарху, как мы уже говорили, доставляет удовольствие сопоставлять грека с римлянином, Алкивиада с Кориоланом, Аристида с Катоном Цензором, Демосфена с Цицероном. Разумеется, в том, что эти люди оказываются в одной упряжке, есть нечто искусственное. Природа не создает людей парами. Но сопоставление открывает возможности для тонких замечаний, и конечно же, любопытно отметить, что Демосфен и Цицерон, оба наделенные великим даром красноречия, оба обладавшие «влиянием и авторитетом народного наставника», окончили жизнь сходным образом, причем весьма бесславным. Плутарх, однако, добавляет, что Демосфен встретил смерть более достойно, ибо мещанин из Херонеи не мог и допустить, чтобы у Греции не оказалось перед Римом некоторого преимущества.

III

Плутарху — а вместе с ним и нам — повезло, что его переводчиком на французский язык оказался великий писатель. Жак Амио родился в Мелене, в 1513 году, в довольно бедной семье. Отец его был не то мясником, не то кожевником, не то галантерейщиком. Однако сын отправился учиться в Париж, куда мать каждую неделю посылала ему с лодочниками хлеб и где он зарабатывал на жизнь, прислуживая более богатым студентам. Он основательно изучил там греческий и, в девятнадцать лет получив степень магистра искусств, отправился в Бурж изучать право. Там он провел десять лет и стал воспитателем племянников Жака Коллена, занимавшего при дворе должность чтеца, который рекомендовал его Маргарите Ангулемской[13] и наместнику короля господину де Морвилье. Благодаря их покровительству он был назначен преподавателем латыни и греческого в Буржский университет.

В 1543 году от Франциска I, которому он посвятил один из своих переводов, Амио получил — несмотря на то, что не был посвящен в сан,— Беллозанское аббатство, избавившись таким образом от заботы о хлебе насущном. Смолоду он совершенствовался в трудном искусстве перевода. «Ни один человек, не попробовавший себя в этом деле,— пишет Амио,— не в состоянии вообразить, какой это тяжкий крест для ума, какое напряжение для всех мыслительных способностей». Известно, что Франциск I относился к античным авторам с большим интересом. Амио набил себе руку на переводах «Дафниса и Хлои» Лонга и «Эфиопской истории» Гелиодора[14]. Многие ставили ему в упрек, что он, человек церкви, перевел на французский язык эротический роман Лонга, однако в то время он еще не был посвящен в сан. Еще в Бурже Амио начал

переводить «Сравнительные жизнеописания». Он долго лелеял мечту поехать в Италию изучать манускрипты в Библиотеке Ватикана. Господин де Морвилье, став послом, взял его с собой в Венецию. Затем Амио попал в Рим, где в течение двух лет имел в своем распоряжении всевозможные издания и рукописи Плутарха.

К тому времени Амио был уже достаточно видным человеком, и ему было поручено заявить перед Тридентским собором протест от имени короля Франции против светских притязаний папского престола. В 1552 году он был представлен Л'Опиталем[15] Генриху II, и тот сделал его воспитателем будущих королей Карла IX и Генриха III. От своих учеников, которые всю жизнь продолжали звать его «учитель», он получил впоследствии целый ряд высоких должностей: первого капеллана Франции, государственного советника, командора ордена Святого Духа. В 1559 году он опубликовал перевод Плутарха, и книга имела грандиозный успех. В 1570 году, в возрасте пятидесяти восьми лет, Амио становится епископом Осера. Его либеральная позиция в период междоусобных распрей доставила ему немало неприятностей. Сторонники Лиги упорно преследовали его, не остановившись даже перед отлучением. В те дни он назвал себя «самым скорбным, сокрушенным, обездоленным и жалким священником во всей Франции». Ему пришлось на несколько месяцев оставить епархию. В 1590 году он был возвращен в лоно церкви папским нунцием и с тех пор целиком посвятил себя изучению Библии и Отцов церкви. Умер он в 1593 году, в восьмидесятилетнем возрасте, тихой и достойной смертью. Его мраморная гробница находится в Осерском соборе.

Мы уже говорили об успехе перевода Амио и о его длительном влиянии на французов. Разумеется, сыграли свою роль и писательское мастерство Плутарха, и исключительная увлекательность самих сюжетов, и ценность моральных наставлений. И все-таки Амио, не исказив оригинала, привнес кое-что и от себя: свое обаяние, свой оптимизм и горячую веру в человеческое величие. У переводчика сильнее, чем у автора, ощущается самозабвенное упование на высокие свойства характера и «образ поведения» великих людей. Оптимизм Амио вполне понятен, ибо это оптимизм человека, который, начав жизнь с труда и лишений, успел к тому моменту, когда он принялся переводить Плутарха, добиться всего, чего желал, причем исключительно с помощью своих знаний и улыбки.

«Наивный, улыбчивый, благодушный»,—вот те эпитеты, к которым, как правило, прибегают литературоведы, чтобы дать представление об Амио. Но приглядимся внимательнее. Благодушный? Жизнь великих людей не была благодушной. На какой странице ни раскроешь Плутарха, непременно наткнешься на чью-нибудь трагическую смерть или ужасающую резню. Улыбчивый? Мне кажется, что Амио не слишком часто улыбался в ту пору, когда на него ополчилась озлобленная посредственность, заставив так дорого заплатить за фантастические милости, которыми осыпали своего учителя его воспитанники-короли. Наивный? Не бывают наивными люди, сумевшие достичь того, чего достиг Амио, прекрасно понимавший, как политик и дипломат, тайные пружины преуспеяния. Так откуда же это упорное желание говорить о «добром Плутархе» и «наивном Амио»?

Я думаю, это в значительной степени следует отнести за счет особенностей языка. Проза Амио—это французский язык в момент его зарождения, язык еще не слишком в себе уверенный, где выбор слов часто необычайно смел и в то же время чуть неловок. Юность бывает порой неуклюжа, но она очаровательна в своих неловкостях. Не будучи стеснена обилием правил, она шагает спокойной и веселой походкой, перепрыгивая через преграды и выражая свою мысль, как умеет, длинными фразами, изобилующими вводными предложениями. Французский язык Малерба[16] и Корнеля будет более уверенным; он шествует мужественной и твердой походкой прямо к цели. Язык же Монтеня и Амио, сохранивший еще некоторую неловкость, продолжает по сей день пленять нас своей юной грацией. «Все кладовые и все сокровищницы истинного французского языка,—скажет позднее об Амио суровый Вожла[17],—скрыты в трудах этого великого человека».

И когда этот язык, такой прелестный и по-детски непосредственный, оказывается по иронии случайностей перевода приложен к величайшим событиям человеческой истории и к людям самым взрослым, какие когда-либо существовали, происходит бесценный диссонанс. Значительность темы придает вес наивному изложению; в свою очередь наивность языка подчеркивает глубокую человечность, скрытую за беспощадной жестокостью излагаемого. Поскольку, к счастью, Плутарх тоже любил свободную походку, позволяющую срывать по дороге цветы моральных рассуждений, то полная адаптация переводчика к автору произвела на основе одного шедевра другой—шедевр в квадрате.

Сколько счастливых совпадений! Не будь Плутарха, где бы нашел Амио весь этот арсенал идей, подвигов, мудрых изречений, высоких нравственных наставлений, в которых он так нуждался? Не будь Амио, Плутарх не смог бы пленить дворцы и площади

Франции и не стал бы Библией французов. Без Плутарха и Амио Монтень, вероятно, был бы иным, и, возможно, не только Монтень, но и Мольер (который их читал), и наверняка — Наполеон. Но надо добавить, что французы не полюбили бы так горячо эту книгу, если бы не увидели в ней ответа на свои духовные запросы и одновременно мистического прообраза их собственной будущей литературы. Это последнее совпадение венчает оба предыдущих. «Плутарх» Амио, чуть более непосредственный, чем он есть в действительности, навеки обрел свое место «как сокровище античного прямодушия» во французском сознании.

Жан-Франсуа-Поль де Гонди, в будущем кардинал де Рец, родился в сентябре 1613 года в великолепном замке Монмирайя в Шампани; украшенные газонами террасы замка выделяются над равниной, образованной в двадцати лье от Парижа рекой Пти-Морен, в которой в день рождения Жана-Франсуа



Кардинал де Рец

выловили осетра, и это казалось своеобразным предзнаменованием. Гонди по происхождению были флорентийцами, обосновавшимися в Лионе и призванными Екатериной Медичи[1] к исполнению самых высоких миссий королевства. «Род знаменитый во Франции,— говорил кардинал,— и древний в Италии». Мнение его не совпадает с мнением королевских ученых, занимающихся генеалогией. Но даже если дворянство это не считалось древним, оно было довольно знатным, ибо для семейства Гонди учреждается герцогство Рец (или Рэс) в устье Луары. В роду Гонди два архиепископа Парижа. «Архиепископство принадлежало нашему дому»,— пишет автор «Мемуаров», и, поскольку в семье он младший, согласно традиции и по настоянию отца, ему предстоит выбрать духовное звание, даже если у него нет к этому призвания.

Воспитывался Жан-Франсуа в Монмирайе, затем в Париже. Его наставнику, Венсан де Полю[2], не удалось сделать из него святого. Молодой Гонди восхищался Цезарем, с восемнадцати лет он начал писать, подражая итальянцам, «Заговор графа Фиеско»[3], в котором уже ощущается его особый небрежно-выразительный стиль; он стремился оттянуть принятие сана, нарочно компрометируя себя ухаживаниями и дуэлями. Но «уйти от судьбы» ему не удалось. Вынужденный служить церкви, он решил блистать и на этом поприще: получил первое место, сдавая экзамен на лиценциата в Сорбонне, стал уважаемым проповедником, обратил в свою веру гугенота и был назначен Анной Австрийской[4] в 1643 году на должность коадъютора парижского архиепископа, получив звание архиепископа коринфского in partibus*. Ему в это время двадцать девять лет. Так заканчивается первая часть «Мемуаров», от которой до нас дошли лишь фрагменты.

Вторая часть — это история Фронды. Она сохранилась полностью. Гонди, коадъютор, затем архиепископ Парижа, благодаря своим щедротам и красноречию и благодаря связям с городскими властями, с шефами отрядов городской охраны, становится влиятельным церковным деятелем. Он вступает в борьбу, сначала тайную, а позднее открытую, с Мазарини[5], организует бунт, направленный против министров, в парижском парламенте и на улицах города. После возвращения двора[6] он получает кардинальский сан и добивается отставки Мазарини. Но это опасная победа. В стране, где правит женщина, и отнюдь еще не старая, политическая

* Здесь означает почетное звание без исполнения соответствующих функций (лат.).— *Прим. перев.*

победа не значит ничего без ее высочайшей милости. И Мазарини, побежденный и изгнанный, остается более могущественным, чем Гонди, победитель властвующий. В 1652 году кардинал де Рец арестован и заключен в Венсеннский замок, так что парижане не успевают его защитить, затем переправлен в Нантскую крепость. Оттуда ему удается бежать, но он падает с лошади, получает вывих плеча и в конце концов, после удивительных приключений, попадает в Италию.

Третья часть «Мемуаров» не завершена. Она повествует о прибытии кардинала в Италию и рисует великолепную картину конклава.

В 1661 году, после смерти Мазарини, кардинал де Рец отказывается от архиепископства Парижа — отставка, которой тщетно добивался от него министр при своей жизни. Примирившись таким образом с королем, он удалился в свои владения Коммерси в Лотарингии, поразив Францию благоразумием, так же как долгое время поражал ее своими безумствами. «Если он провел свою молодость, как Катилина,— писал Вольтер,— старость свою он провел, как Аттик[7]».

Он часто посещал Париж, где у него оставались верные друзья. Г-жа де Севинье[8] старалась развлечь его: «Мы пытаемся развеселить нашего доброго кардинала. Корнель читал ему пьесу, напоминающую его прежние пьесы, которая скоро будет поставлена на сцене. Мольер познакомит его со своим «Триссотеном»[9], вещью очень занимательной. Депрео[10] подарит «Налой» и «Поэтическое искусство». Вот все, что мы можем для него сделать».

Множество раз кардинал приезжал в Рим, в 1667 году для участия в конклаве, где избирался папа Климент IX, и часто с дипломатической миссией, успешно отстаивая интересы Франции. В 1675 году он решил сложить с себя кардинальский сан и испросил благословения папы, но тот отказал. В этом же году он рассчитался с кредиторами, предоставив в их распоряжение все свои доходы. Умер кардинал де Рец в 1678 году в парижском особняке своих племянников Ледигьеров, оставив, по словам Сент-Бёва,«воспоминание о себе, как о человеке очень любезном, удивительно приятном в общении, как об истинном и великолепном друге...»

История жизни этого человека поражает своей необычностью, не менее удивительна и история его книги. «Мемуары» появились в 1717 году. Тотчас же некие критики поставили под сомнение их подлинность: «Кто нам докажет, что они не подделка». Было похоже на правду, что Рец никогда не писал мемуаров. Его самые

близкие друзья, казалось, ничего не подозревали. Г-жа де Севинье в 1675 году впервые затронула эту тему: «Настоятельно посоветуйте кардиналу чем-нибудь заняться, попробовать написать историю своей жизни. Мы все просим его незамедлительно взяться за перо...» Следовательно, он не писал о себе, а если писал, она была не в курсе этого.

В «Истории Лотарингии» мэтра Кальме[11], ученого бенедиктинца, мы читаем: «Находясь в Коммерси, он создал свои «Мемуары», которые были опубликованы тремя томами в Нанси в 1717 году. Оригинал этих «Мемуаров», написанный рукой кардинала, хранится в аббатстве Муаенмутье». После первой публикации вторая жена принца Орлеанского, принцесса Палатинская, писала из Германии: «Монахи монастыря Сен-Михель владеют подлинником «Мемуаров» кардинала де Реца. Они отпечатали их и продают в Нанси, но в этом оригинале многое отсутствует. В Париже у г-жи де Комартен есть полный экземпляр рукописи, где не утрачено ни одного слова. Однако она упорно отказывается предоставить его, чтобы дополнить недостающее в других экземплярах».

И мэтр Кальме и принцесса Палатинская оказались правы. Рукопись «Мемуаров» обнаружили во время Революции в монастыре Муаенмутье и передали в Министерство внутренних дел; после довольно длительной одиссеи она нашла пристанище в Национальной библиотеке. Г-жа де Комартен — хотя очень долго считали, что именно ей адресованы «Мемуары»,— владела лишь их копией, переписанной набело, которую в свою очередь предоставила для переписывания. Только благодаря ей произведение попало к издателям и было напечатано.

Вполне естественно, что возникало немало загадок вокруг каждого варианта «Мемуаров», которые не могли публиковаться при жизни Людовика XIV. Почитание короны в его правление достигло такой степени, что это вызывало удивление у старых парижан, свидетелей Фронды, и, конечно же, воспоминания о временах, когда король и его мать были вынуждены бежать из Парижа как побежденные, считались бы преступными. К тому же кардинал, решивший провести остаток своих дней в благочестии и набожности, которую одни полагали лицемерной, другие, более сведущие,— искренней, похоже, усердно старался скрыть повествование о безумствах своей молодости.

Было ли это повествование написано в период окончательной отставки? Более правдоподобным кажется допущение, что по меньшей мере его наброски были сделаны значительно раньше. Страсти в них еще очень горячи. Умиротворение, наступающее в старости, отнюдь не отвечает их стилю. События, разговоры, встречи переданы с такой точностью, которая нелегко достигается даже спустя лишь несколько дней или несколько месяцев после событий и уж совершенно исключена по прошествии 25—30 лет. Но можно предположить, что, опираясь на дневниковые записи, прежние заметки, официальные протоколы заседаний парламента, кардинал, живя уединенно в Коммерси, вернулся к старой рукописи, чтобы придать ей более совершенную форму.

Сам ли он опустил из-за осторожности фрагменты, которых недостает в книге, либо сделать это его заставили набожные советники, окружавшие кардинала в последние минуты жизни, а может быть, именно они и сделали купюры уже после смерти Реца? Нам ничего не известно, но мы смутно чувствуем, что кончина этого необыкновенного и обаятельного старца связана с какой-то тайной, а возможно, и с борьбой. Случается, что друзья великого человека прикрываются его величием для удовлетворения собственных страстей. Возможно, одни из бывших участников Фронды надеялись посмертной публикацией «Мемуаров» де Реца оправдать и его и свои деяния молодости; другие, возможно, наоборот, хотели заставить смириться перед богом эту непокорную душу.

Жан Шлюмберже[12] написал великолепный роман «Состарившийся лев», в котором рассказывается о смерти кардинала де Реца. В нем, пользуясь вымыслом, автор позволяет себе гипотезы, которые на основании известных документов не могут рассматриваться как исторические факты, но, тем не менее, выглядят правдоподобно и интересно. Существует великолепный подробный разбор рукописей «Мемуаров». Он принадлежит г-ну Альфонсу Фейе и предваряет их издание в серии «Великие писатели».

Для исследователей духовного мира человека фигура кардинала де Реца представляет значительный интерес. Никто из представителей его поколения не был более сильным историком, никто не сумел так, как он, постичь разлаженность королевской машины в период несовершеннолетия Людовика XIV, никто лучше его не смог понять и изобразить характер не только основных участников Фронды, но и политических деятелей других эпох.

В «Мемуарах» мы находим огромное количество максим, которые сегодня звучат так же современно, как и в 1640 году. Эти максимы по глубине и смелости мысли можно сравнить с афоризмами Макиавелли[13], но они более выразительны, потому что более конкретны. Они встречаются почти на каждой странице: «Главный

секрет тех, кто вступает в новую роль, это умение повлиять на воображение людей действием, которое волею обстоятельств кажется им необычным»; «Я понял во время этой встречи, что опуститься до людей низкого звания — самое верное средство достичь величия»; «Важнее всего сохранить репутацию в собственной среде, тогда никакие силы в мире не смогут ее поколебать» (среда — здесь, естественно, употребляется в собирательном значении: репутация члена парламента — в парламенте, репутация врача — среди медиков); «Народ начал действовать. Он сорвал покров, извечно прикрывающий то, что является правом народа и правом королей, которые лучше всего согласуются в молчании»; «Люди этого типа ничего не делают, именно поэтому они дают любые советы».

Никогда еще ум, более проницательный, не рассуждал о политике, не строил интриги. Стоит перечитать его великолепное описание Франции времен Мазарини. Невозможно более точно передать, каким был во Франции переход от анархии, аристократической и одновременно буржуазной, к главенствующей и абсолютной монархии. Как объяснить, что столь блистательный ум ни к чему его не привел, а жизнь великого политика закончилась политическим провалом? Ведь Рец ничего не создал и даже ничего не разрушил. Он стремился к славе, а достиг ее только после смерти, иным путем. Велики были его притязания, светские и духовные, но он не стал ни великим министром, ни великим пастырем. Почему?

Интересно наблюдение: трое самых блестящих теоретиков честолюбия, быть может, самых активных — Рец, Макиавелли, Стендаль — потерпели крах в своей мирской жизни. Из этого, вероятно, следует сделать вывод, что слишком живой ум не является удачным оружием в борьбе. Люди подобного темперамента выводят из наблюдений за фактами общие истины и руководствуются блестящими формулами в выборе норм поведения. Но самый блестящий ум может ошибаться и самые сильные максимы могут привести к заблуждению того, кто считает их абсолютными. Разум рождает общие идеи, деятельность состоит из особых случаев.

(Стоит ли приводить пример таких опасных максим? «Великие имена всегда служат великими доводами для маленьких гениев». Фраза эта принадлежит Рецу. Она восхитительна, но ее идея не верна. Если бы имена Ришелье[14] и Мазарини стали для Реца великими доводами, он повел бы себя иначе. Это доказывает, что блестящая формула не всегда формула истинная.)

Рец много читал Плутарха, он читал о заговоре графа Фиеско.

Он восхищался великими людьми прошлого и хотел бы им подражать. Метод подражания иногда оправдывает себя у тех, кто обладает гением терпения и реальности, но он опасен для тех, кто черпает примеры в литературе. Будучи совсем молодым, Рец, тративший очень много денег, так отвечает на упреки старого друга: «Я подсчитал: Цезарь в моем возрасте был должен в шесть раз больше, чем я». Паскаль однажды заметил, что мы пытаемся подражать великим людям чаще в их слабостях, чем в достоинствах. Невежа иногда имеет то преимущество перед культурным человеком, что он не живет идеями умерших.

Рец, Макиавелли, Стендаль — все трое циники. Направление ума, более опасное, но и более приятное, чем лицемерие. Циник говорит то, о чем другие думают. Это не преступление, это ошибка. С одной стороны, он дает повод для нападения лицемеру, который под прикрытием своих добродетельных фраз, защищенный, побивает незащищенного противника. С другой,— и это более опасно — он не позволяет себе настоящей добродетели, он ограничивается половинчатой добродетелью, то есть искренностью пренебрегаемой. Поэтому-то он редко одерживает победу, и это справедливо.

Подлинный честолюбец не может участвовать в жизненном спектакле с таким же равнодушием, как какой-нибудь Стендаль или Гонди. Для них жизнь — театр. Они не в состоянии отделаться от этой метафоры. Рец, описывая конклав, говорит: «Все актеры играли отлично; театр был всегда полон, сцены не слишком отличались одна от другой, но спектакль был прекрасным, тем более что в нем все было ясно...» Сравните это отношение с отношением человека, который на этом самом конклаве был избран папой, с отношением кардинала Киджи[15], «постоянного затворника своей кельи, где его никто не посещал». Истина в том, что следует выбирать между радостью жизни и стремлением преуспевать. Рец в своей старости только прилежно писал, но не наслаждался жизнью. Именно поэтому мы все еще восхищаемся им.

В расцвете сил он избрал авантюру. Сент-Бёв характеризует его как великого авантюриста, которого увлекало действие само по себе, а не его результат. Подобный темперамент создает не тип Мазарини, а тип человека, быть может, более приятного. «Он внушал к себе любовь, потому что сам умел любить». Фраза эта упоминается в надгробной речи, посвященной памяти кардинала де Реца. Печаль его друзей подтверждает ее справедливость. Подобные смутьяны часто привлекательны, потому что в них нет «зависти

и скупости», а люди симпатизируют тем, кто вносит в жалкое течение их дней волнение и величие.

Можно с натяжкой считать Реца политическим деятелем. В противоположность ему, Мазарини был воплощением порядка и необходимого для королевства покоя. Но нельзя не признать, что Рец был одним из выдающихся французских писателей. И пусть его литературная слава не сравнима со славой Сен-Симона — хотя некоторые полагают иначе — он владеет тем же сочным стилем, стилем, характерным для людей, немало повидавших и, следовательно, могущих немало рассказать. Более близкий, чем Сен-Симон, к XVI веку, он заимствует у Монтеня вольность и богатство языка, многообразие образов. Примеры можно найти на каждой странице: «Я усугубил свою вину дарами, часто тайными, отчего молва о них становилась иногда слишком явной». Как и Сен-Симон, он обрушивает свой неистовый гнев против тех, кого не любит: «Г-н де Бофор вбил себе в голову, что должен командовать, будучи на это еще менее способен, чем его лакей». «Г-н епископ де Бове, идиот в большей степени, чем все идиоты вместе взятые, изображал первого министра». И о Мазарини: «Его видели на ступеньках трона, откуда жестокий и коварный Ришелье скорее сокрушал смертных, нежели управлял ими; это был преемник, кроткий и мягкий, который ничего не желал и приходил в отчаяние оттого только, что сан кардинала не позволял ему унижаться перед всеми, как того бы хотелось, и ездил в карете только с двумя лакеями на запятках».

Восхитительны выразительность и точность его лаконичных фраз, сравнимых разве с Тацитом: «Г-н кардинал де Ришелье любил насмешку, но не терпел ее по отношению к себе». «При Карле IX и Генрихе III настолько опасались волнений, что любое неповиновение принимали за бунт». «Все спокойно, и завтра повесят кого захотят».

Ему, как и Сен-Симону, свойственно качество, которое долгое время делало французский язык столь же прекрасным, как и латынь. Это своеобразное затемнение фразы, однако совершенно «внятное». Оно вызвано необычайной насыщенностью фразы и отказом от повтора слов, без которых читатель с живым умом может легко ее понять. Позднее, начиная с XVII века, никто уже не осмелится заставлять читателя подразумевать слово, которому соответствует местоимение. Но Рец продолжает писать: «Вас не удивит то, что всех других (подразумевается — удивило), г-на де Бофора посадили в тюрьму при дворе, где из них (подразумевается — из тюрем) выпустили всех узников».

Пруст отметил в своих «Подражаниях» и «Смесях» очарование некоторых стихов Расина, которое объясняется именно тем, что в них сознательно нарушены привычные синтаксические связи. Самые прекрасные из них потому и являются таковыми, что пленяют непринужденной смелостью языка.

У Реца много подобных находок. Воспитанный на Таците, где-то на полпути между Монтенем и Сен-Симоном, этот кардинал-рыцарь остается великим мастером французской прозы.

«ХАРАКТЕРЫ»

Я не знаю, какими будут люди, которым придется жить через две тысячи лет; я не знаю, будут ли они прозябать в условиях ужасающего варварства или же благодаря чудесному развитию науки овладеют другими планетами и заставят служить себе силы, заключенные в материи. Я не могу предугадать, изберут ли они



Лабрюйер

свободу или рабство, будет ли процветание их всеобщим или только уделом отдельных людей. Но я предсказываю, не боясь ошибиться, что эти люди будут походить на тех, о которых пишет Лабрюйер. Среди них мы увидим и униженных и надменных, людей высокого ума и смиренномудрых, легкомысленных и тщеславных, скрытных и рассеянных, завистливых, злобных, но порой и благородных. Ибо все они — люди.

«Мы, столь современные теперь, будем казаться устаревшими спустя несколько столетий»,— писал Лабрюйер. И он спрашивал себя, что будут говорить последующие поколения о вымогательстве налогов в эпоху «золотого века», о роскоши финансистов, об игорных домах, о толпах воинственных приживал, состоявших на содержании у фаворитов. Но мы, для кого Лабрюйер — старинный классик, читаем его, не удивляясь. В людях, нас окружающих, мы находим те же черты характера, а сверх того и другие, еще более поразительные. И в свою очередь опасаемся лишь того, как бы наши внуки не были шокированы нашими нравами. История покажет им людей нашего времени, уничтожающих с высоты быстрокрылых машин в течение нескольких минут целые цивилизации, создававшиеся на протяжении веков. Она продемонстрирует алогичную экономику, в условиях которой одни народы вымирают с голоду на глазах у других, которые не знают, где найти применение их силам. Она покажет им нашу денежную систему, настолько извращенную, что одни оказываются вынужденными долбить африканскую землю в поисках богатств, другие — вгрызаться в американскую почву, чтобы закопать их; и наш товарообмен, не урегулированный из-за недостатка судов, поскольку мы безрассудно топили целые флоты, созданные ценою огромных затрат.

Потомки узнают, что наши улицы были столь тесными, что передвижение в экипажах нам казалось более затруднительным и медленным, чем пешком; что наши дома в течение зимы не отапливались; что мужчины и женщины расшатывали свое здоровье и ум отвратительными опьяняющими напитками; что огромные средства шли на выращивание растения, листьями которого дымят все народы земли; что наше представление об удовольствии сводилось к ночному разгулу в переполненных людьми местах, к созерцанию, как столь же печальные существа, как мы сами, пьют, танцуют и курят. Будут ли шокированы этим наши потомки? Откажутся ли следовать привычкам этого безумного мира? Отнюдь нет. Они будут предаваться сумасбродствам еще худшим, чем наши. Они будут так же читать Лабрюйера, как тот читал Теофраста[1]. И

скажут: «Учитывая, что эта книга была написана два тысячелетия назад, просто восхитительно, что они так похожи на нас, наших друзей и врагов и что это сходство с людьми, отдаленными от нас столькими веками, так абсолютно».

Человеческая природа со времени Лабрюйера не изменилась. И хотя двор не именуется больше двором и главой государства является уже не король, а человек, облеченный властью, окружающие его льстецы и доверенные лица сохраняют все те же черты характера. И по-прежнему справедлива мысль, что настроение людей, их восхищение и вдохновение вызываются успехом и что «нужно немногое для того, чтобы удачное злодеяние восхвалялось как подлинная добродетель». Разве мы не знаем людей, которые, «оставшись с вами наедине, осыпают вас ласками», но на людях избегают «вашего взгляда или встреч с вами»?* Не знаком ли вам подобный Демофил, который жалуется, восклицая: «Все кончено, государство погибло!»**, и задается вопросом, как ему лучше поступить со своими деньгами, своим имуществом, своей семьей?

Прочтите дальше: «Не ждите искренности, откровенности, справедливости, помощи, услуг, благожелательности, великодушия и постоянства от человека, который недавно явился ко двору с тайным намерением возвыситься. Узнаете вы его по речам, по выражению лица? Он уже перестал называть вещи своими именами, для него нет больше плутов, мошенников, глупцов и нахалов — он боится, как бы человек, о котором он невольно выскажет свое истинное мнение, не помешал ему выдвинуться... он не только чужд искренности, но и не терпит ее в других, ибо правда режет ему ухо; с холодным и безразличным видом уклоняется он от разговоров о дворе и придворных, ибо опасается прослыть соучастником говорящего и понести ответственность»***.

Не пробуждает ли в вас этот портрет воспоминаний о совсем недавнем времени? Мы говорим: «достигнуть цели» вместо «сделать карьеру», но слова могут быть другими, а суть — оставаться прежней. Характеры людей определяются и формируются их взаимоотношениями. Возьмите верховного правителя, двор, подданных; все прочее можно отбросить. Измените имя и титул главы государства, назовите двор кабинетом, окружением — отношения остаются почти прежние и те же причины вызывают все тот же эффект. Неизменяемость характеров утверждает бессмертие того, кто их живописал.

* Лабрюйер Ж. де. Характеры, или Нравы нынешнего века. М.—Л., «Художественная литература», 1964, гл. III, с. 30.

** Там же, гл. X, с. 11.

*** Там же, гл. VIII, с. 62.

О Лабрюйере, известном писателе, который превосходно знал своих современников, эти последние почти ничего не говорят. Немногие ведут жизнь столь скрытую для посторонних глаз. И это признак мудрости. «Не льстить никому, не ждать, чтобы кто-нибудь оказал вам внимание,— чудесное положение, золотой век, наиболее естественное состояние человека». При всей своей безупречности Лабрюйер, несомненно, не мог избежать зависимости, поскольку жил при дворе принца; но, во всяком случае, он стремился к своему идеалу. «Мне изображали его,— писал д'Оливе[2],— как философа, который не думает ни о чем, кроме спокойной жизни в кругу друзей и книг, отбирая лучших из тех и других; который не жаждет и не ищет никаких наслаждений; предпочитает скромные радости и умеет их извлекать; вежлив в манерах и умен в рассуждениях; лишен всякого честолюбия, желания показать свой ум». Даже суровый Сен-Симон подтверждает эту лестную характеристику. «Это был исключительно честный человек, очень хороший друг, простой, без всякого педантизма и очень бескорыстный».

О Лабрюйере лишь известно, что он родился в Париже 17 августа 1645 года и подписывался Жан де Лабрюйер, в одно слово, несмотря на то, что приобрел в Канне пост казначея Франции и принц Конде по рекомендации Боссюэ[3] пригласил его воспитателем юного герцога Бурбонского, своего внука. Опубликовано несколько писем, в которых Лабрюйер отчитывается перед Конде в своей миссии. Лабрюйер должен был часто страдать, живя в семье Конде, «столь знаменитой удачливыми вертопрахами, а также блестящей светскостью, жестокостью и разгульными нравами».

Из пребывания в этом доме Лабрюйер извлек много наблюдений над важными персонами и помазанниками божьими. Но он всегда добросовестно выполнял свои обязанности, чередуя историю и географию, Декарта и Лафонтена[4]. «Я отнюдь не забываю,— писал он Конде,— ни басню, ни вопросы управления... и с утра до вечера размышляю о лучших способах быть ему полезным и передать ему свои довольно горестные познания». Наградой за это рвение было то, что он всю жизнь оставался в числе приближенных Конде, жил у них в Версале и получил пенсию, которой ему хватало на расходы.

Поскольку Лабрюйера ничто не подстрекало, он, может быть, никогда не стал бы писателем, если бы не перевел с греческого «Характеры» Теофраста. Он считал: «Чтобы достичь совершенства в словесности и — хотя это очень трудно — превзойти древних, нужно

начинать с подражания им» *. Он очень радовался, что дополнил текст Теофраста оригинальными размышлениями. Успех был полный. Новые издания были обогащены изречениями и характеристиками, Теофраст мало-помалу оказался отодвинутым на второй план и затоплен потоком новых мыслей, оригинальных и более ярко изложенных, чем его собственные. Лабрюйер в сорок три года приобрел, таким образом, широкую известность.

Первое издание «Характеров» вышло в 1688 году. В 1693 году Академия устроила встречу с Лабрюйером, но его речь была принята недоброжелательно по трем соображениям. Прежде всего — это надо признать — она была не из лучших, поскольку серия портретов, нарисованных Лабрюйером в похвалу членов общества, была с точки зрения ораторского искусства мало достойной столь большого писателя. Далее, те, кто не был прославлен им персонально и показан лишь в общей массе, были раздражены. И наконец, несколько человек, кто резко и не без основания был осмеян в «Характерах», обрадовались случаю осудить автора. «Я выслушал,— сказал Теобальд (полагают, что это был Фонтенель),— большую, скверную и скучную речь, которая вызвала у меня неодолимую зевоту и надоела до смерти». На это Лабрюйер колюче ответил в своем предисловии к «Речи в Академии», заявив, что он ничуть не сомневается в том, что публика «еще не вконец одурманена и замучена усталостью, выслушивая в течение стольких лет карканье старых воронов вокруг тех, кто в свободном полете на легких крыльях своих писаний поднялся ввысь к некоторой славе».

Эта мелкая интрига — последнее известное нам происшествие из жизни Лабрюйера, которая ранее таких докук не знала. Лабрюйер умер в 1696 году, пятидесяти одного года, от кровоизлияния в мозг. «Я достаточно был с ним знаком,— сказал Сен-Симон,— чтобы пожалеть о нем и о его трудах, которых при его возрасте и здоровье мы могли еще от него ожидать».

Недостаточность сведений о человеке и его характере лучше всего можно восполнить, обратившись к книге самого Лабрюйера. Мы уже говорили, что он был философом. Он никогда не был женат — то, что все еще свойственно философу,— но в нем угадывались большая нежность в дружбе и тонкое понимание любви. Тот, кто писал: «В истинной дружбе таится прелесть, непостижимая заурядным людям» **, или еще: «Чтобы чувствовать себя счастливым,

* Лабрюйер Ж. де. Характеры, или Нравы нынешнего века, гл. I, с. 15.
** Там же, гл. X, с. 85.

нам довольно быть с теми, кого мы любим: мечтать, беседовать с ними, хранить молчание, думать о них, думать о чем угодно — только бы не разлучаться с ними; остальное безразлично» *,— обладал столь же утонченной душой, как и Стендаль. «На свете нет зрелища прекраснее, чем прекрасное лицо, и нет музыки слаще, чем звук любимого голоса» **. Тот, кто может еще сомневаться после этой фразы, что Лабрюйер бывал влюблен, не знает, что такое любовь.

Лабрюйер обладал благородной душой и презирал подлость: «Хорошее средство для того, кто впал в немилость у принца,— это уединение... Самый лучший способ для фаворита, подвергнувшегося опале, не прятаться где-то в глуши, позволяя, таким образом, забыть о себе, а, наоборот, заставить наилучшим образом говорить о себе, бросившись, если возможно, в какое-нибудь благородное и отважное предприятие». Но у Лабрюйера не было иллюзий в отношении людей, которых он наблюдал при дворе. Проницательный в отношении подлостей и скрытых побуждений тех или иных поступков, он таил под вежливостью острый сатирический дар. Он служил вельможам, но не льстил им. «Я завидую их счастливой возможности иметь на своей службе людей, душевными качествами не ниже, а иногда и превосходящих их». Есть здесь в нем что-то от Жюльена Сореля: «У народа мало ума, у вельмож — души; у первого — хорошие задатки и нет лоска, у второго — все показное и нет ничего, кроме лоска. Если меня спросят, кем я предпочитаю быть, я не колеблясь отвечу: «Народом» ***.

Такая позиция была довольно резка в его время (она наблюдается еще у Фенелона и Вобана) [5]. Лабрюйер склоняется к народу и в то же время сам удивляется нелепости своего положения: «Глянешь на иных бедняков, и сердце сжимается: многим нечего есть, они боятся зимы, страшатся жизни. В это же время другие лакомятся свежими фруктами; чтобы угодить их избалованному вкусу, землю заставляют родить круглый год. Простые горожане, только потому что они богаты, позволяют себе проедать за один присест столько, сколько нужно на пропитание сотне семейств. Пусть кто хочет возвышает голос против таких крайностей, я же по мере сил избегаю как бедности, так и богатства, и нахожу себе прибежище в золотой середине» ****. Добавьте к этому тексту знаменитую страницу о положении крестьян: «Мы видим в них диких животных...» *****,

* Там же, гл. IV, с. 23.
** Там же, гл. III, с. 10.
*** Там же, гл. IX, с. 24.
**** Там же, гл. IV, с. 47.
***** Там же, гл. XI, с. 128.

высказывания писателя о жестокости судебных приговоров, погружающей его в горестное изумление, «об осуждении невинного — то, что касается всех людей»; вдумайтесь в его определение лицемера: тот, «который при короле-безбожнике сам становится безбожником»,— и вы поймете, почему некоторые комментаторы видели в Лабрюйере «философа» в духе XVIII века[6] и революционера за сто лет до революции.

Однако эти названия мало подходят к писателю, который, родившись во Франции и будучи христианином, придерживался, ограничивая себя в сатире, обычаев Франции и христианских добродетелей. Если он осмеливался разоблачать лицемерие, то сказанное им предназначалось для сильных умов; если он говорил без снисхождения о придворных, то никогда не терял уважения к королю; если чего добивался (и это было закономерно еще в 1789 году), то исключительно порядка среди придворных. «Именовать государя «отцом народа» — значит не столько воздавать ему хвалу, сколько называть его настоящим именем и правильно понимать истинное назначение монарха» *. Лабрюйер рисует портрет идеального принца, в котором, как и все его современники, кроме тех, кто писал тайно, он приписывает Людовику Великому все добродетели, присущие хорошему правителю. При покровительстве государя он может, как Мольер, высмеивать невежество людей высокого происхождения, показывая, насколько выше их стоят такие великие слуги отечества, как Кольбер и Лувуа[7], «разночинцы», ведающие все слабые и сильные стороны дворянского сословия, знающие, что скоро благородный дворянин будет почитать за большое счастье породниться с ними. Прерогатива абсолютной власти в том и состоит, что она может создавать между подданными короля своего рода равенство. Однако расстояние, отделяющее короля от других людей, настолько велико, что, существуй подобное между его подданными, с точки зрения межзвездных пространств оно оказалось бы ничтожным. Добрых тиранов нет, но монархия, пожалуй, все же лучше олигархии при условии, что первая не покровительствует второй и что крестьянин под властью умного короля не будет страдать на своем небольшом участке от соседства господина.

Таким образом, говоря о Лабрюйере как о Жюльене Сореле, нужно соблюдать осторожность. Лабрюйер — это тот же Жюльен Сорель, который никогда не покидал своего поста возле маркиза де ля Моля, куда забросила его судьба, и хладнокровно записывал

* Лабрюйер Ж. де. Характеры, или Нравы нынешнего века, гл. XIII, с. 21.

пороки мира, предаваясь им вместе с другими. Сохранились немногие тексты, в которых те, кто знал Лабрюйера, характеризуют его как философа, счастливого и веселого человека. Можно даже полюбопытствовать: не было ли у него самого каких-либо грешков, которые он отмечал у людей своего круга? Писатели-моралисты, как и писатели-романисты, в какой-то мере сами исповедуются и, надо думать, лучше анализируют те ощущения, которые испытывают сами. Марсель Пруст превосходно раскрыл вред снобизма, но не потому, что сам становился снобом, когда писал, а потому, что он вообще был им.

В письмах Лабрюйера звучит иногда покровительственный тон и некоторое самодовольство от сознания, что он друг де Конде и господина первого врача. Да и в предисловии в «Речи в Академии» есть излишний яд и некоторые недозволенные в полемике приемы.

Не приходится сомневаться, что, несмотря на свои философские взгляды, Лабрюйер принимал близко к сердцу суждения о своем труде, вызывавшие в нем некоторое неудовольствие.

«Едва человек начинает приобретать имя, как на него сразу ополчаются все; даже так называемые друзья не желают мириться с тем, что достоинства его получают признание, а сам он становится известен и как бы причастен к той славе, которую они сами уже приобрели» *. Вероятно, Буало любил Лабрюйера несколько больше до успеха его «Характеров», чем после достигнутой им известности. Находясь при дворе, Лабрюйер ясно видел невероятную человеческую низость: «Нет ничего хорошего в обиженном человеке: добродетель, достоинство — все у него в пренебрежении, или плохо выражено, или погрязло в пороках. Разочарованный, он думает, что рассудительный человек должен уклоняться от всяких дел: он не считает, что искусный политик выше того, кто пренебрегает политикой, и все больше укрепляется в мысли, что мир отнюдь не заслуживает того, чтобы им заниматься. Чего можно ждать от мира? Стоит ли возмущаться тем, что люди черствы, неблагодарны, несправедливы, надменны, себялюбивы и равнодушны к ближнему? Такими они родились, такова их природа, и не мириться с этим — все равно что негодовать, зачем камень падает, а пламя тянется вверх» **.

Этот человек достаточно свободен и обладает умом ясным, проницательным и строгим. И все же многие из выведенных им характеров продиктованы чувством мести, а Теодект ему слишком

* Там же, гл. XII, с. 59.
** Там же, гл. XI, с. 1.

скучен: «Наконец я не выдерживаю и ухожу; у меня нет больше сил терпеть Теодекта и тех, кто его терпит» *. И он уходит, но потом, вернувшись к Теодекту, пишет о нем несколько мстительных строк. В этом своего рода преимущество писателя. С течением времени Лабрюйер менялся: он нервничает, его раздражает то, что ему говорят или не говорят о его книге. «Не говорите мне о слоге, чернилах, бумаге, пере, типографщике и печатном станке! Пусть никто не дерзает уверять меня: «Ты так хорошо пишешь, Антисфен! Что же ты медлишь? Неужели мы не дождемся от тебя какого-нибудь ин-фолио? Рассмотри все добродетели и все пороки в последовательном и методичном труде, которому не было бы конца» (следовало бы еще добавить: «и который никто не станет читать»). Нет, я навсегда отрекаюсь от того, что называлось, называется и будет называться книгой... Вот уже двадцать лет обо мне толкуют на площадях, но разве мои яства стали изысканнее, разве я теплее одет, разве холод не проникает ко мне в комнату, разве я сплю на пуховой перине? Какая нелепость, глупость, безумие повесить над входом в свое жилище надпись: «Здесь живет писатель или философ»,— продолжает Антисфен.

Приведем из происходящего разговора с воображаемым Антисфеном одну фразу, которая должна была раздражать самого Лабрюйера: «Рассмотри в последовательном и методичном труде...» Классическая Франция сохранила вкус к трактатам, четко разработанной композиции, Цицероновым логическим переходам. «Мысли» Паскаля лишены той фрагментарности и разрозненности, которую мы в них видим, они представляют собою отрывки из неоконченного произведения. «Максимы» Ларошфуко прочно связаны посылкою о роли честолюбия. Даже сам Монтень, явно любивший отступления, добивается вполне законченного рисунка. Лабрюйер — первый великий французский писатель, который свободно стал на путь «импрессионизма».

Несомненно, он сам выбирал названия глав: «О творениях человеческого разума», «О собственном достоинстве», «О женщинах», «О сердце», «Об обществе и искусстве вести беседу», включая и два последних: «О церковном красноречии», «О вольнодумцах»; однако он вводил в них и кое-какие иные размышления, которые часто могли встретиться и в других главах. Так, изречения, фигурировавшие в разделе «О сердце», вполне на своем месте и в разделе «О женщинах». Лабрюйер многое перемещал в последующих изданиях книги. Он же говорил в предисловии в «Речи в Академии» о плане и композиции книги «Характеры»: «Не кажется ли вам, что из шестнадцати глав, составляющих эту книгу, пятнадцать, вскрывающие ложь и смешные стороны, наблюдаемые у объектов страстей и человеческих привязанностей, направлены на опровержение всяких чудес, которые вначале ослабляют, а затем и заглушают в людях стремление к познанию бога? Таким образом, эти главы являются как бы подготовкой к последней, шестнадцатой главе, где подвергается осуждению и развенчивается атеизм».

* Лабрюйер Ж. де. Характеры, или Нравы нынешнего века, гл. V, с. 12.

Но весьма вероятно, что речь здесь идет о приспособлении плана, заранее не продуманного, который обеспечивал бы приемлемость темы и одновременно свободу сатиры. В действительности, как это показал Жюльен Бенда[8], Лабрюйер писал свою первую книгу вообще без «согласования» ее с классической литературой и своими же «Замечаниями», предвосхитившими «Дневники» Стендаля и Жида и заметки Валери; он никогда в том не хотел признаться. «Таким образом,— писал Бенда,— работа Лабрюйера в корне ломает всю эстетику своего времени, хотя по части литературной теории он хранит ей верность. И эта дисгармония угаснет вместе с ним. Писатели последующих лет откажутся от такой композиции, пройдут мимо нее, не позаботясь овладеть ею. Лабрюйер знаменовал тот патетический момент в развитии литературы, когда под воздействием исторических факторов писатель открывает новую эру, хотя в силу своего характера и пристрастия всем существом верит в отошедшую».

Для нас, людей XX века, привыкших к произведениям «непоследовательным», «Замечания» к «Характерам» представляют особый интерес. Мы хорошо понимаем, что создание всемирной литературной системы крайне сложно и что наши мысли не обязательно должны быть связаны между собой (или по меньшей мере связь их не всегда выявляется с первого взгляда). Это позволяет нам воспринимать импрессионизм в литературе так же, как мы воспринимаем его в живописи. Конечно, это не значит, что то или иное направление будет вечным или наша литература обретет своего Сезанна[9]; однако сходство Лабрюйера с большими писателями нашего времени приближает его к нам, придает его работе новую свежесть.

«Он обладает,— как очень тонко выразился Сент-Бёв,— искусством (намного превосходящим искусство последовательного изложения) писать книги, в которых, кажется, нет видимой связи, но она тем не менее неожиданно проступает то там, то здесь. На

первый взгляд мысли автора кажутся беспорядочным собранием фрагментов, которые блуждают друг за другом в затейливом лабиринте, не порывая, однако, связующей их нити. Каждая мысль корригируется, развивается, освещается другими, тайно сопутствующими ей». В то же время, изолированная от них и лишенная связи с ними, она становится еще нагляднее и выразительнее. Последовательное изложение не допускает «внезапностей», сохранившихся в нашей памяти со школьных лет, с изучения антологии: «О Зенобия, не смуты, потрясающие твое царство» *, или «Ирина, не считаясь с расходами, приезжает в Эпидавр» **, или еще очаровательный портрет Екатерины Тюрго: «Он сказал, что ум этой прекрасной особы сверкал, как граненый алмаз...» — и напоминающих нам первые такты Бетховена и Шопена. Умение с таким искусством быть непоследовательным уже само по себе говорит о знании законов композиции.

В речи Лабрюйера мы обнаруживаем одновременно стиль и его века, и нашего. От XVII у него совершенная точность определений, когда речь заходит об общечеловеческих свойствах. Перечитайте в главе «Суждения» определения, данные в виде небольших зарисовок и разрозненных мыслей о глупости, самомнении и грубости. Точность языка писателя здесь несравненна: «Люди, когда хотят, сдаются на милость того, на кого надеются. Правы ли они? Они медлят, обсуждают... и сдаются». Словесный материал рассчитывается здесь на редкость экономно, с точностью, достойной Ларошфуко: «У некоторых людей величие заменяется высокомерием, стойкость души — жестокостью, ум — коварством».

Однако в связи с переменами в литературной жизни в 1688 году, точнее — после ухода со сцены большинства великих писателей века, Лабрюйер почувствовал сильнее, чем его предшественники, необходимость обновить стиль и пробудить с помощью разных ухищрений внимание пресыщенного читателя. Меткое высказывание, ирония, симметричность в конструкции предложений, неожиданные сочетания слов, постоянная смена эффектов, инверсии, преобразующие в явные парадоксы всем известные истины, медленное и трудное восхождение к вершинам творчества, откуда он позволяет себе зачастую стремительное падение,— всеми этими приемами Лабрюйер овладел мастерски. Благодаря своему уму, своим поискам он предстает перед нами как один из предшественников Монтескье, Флобера, Гонкуров [10], Жироду и Пруста. Подобно им, он питал любовь к «мельчайшим граням», когда каждое слово сверкает самостоятельным светом. Это уже не мощная зыбь фраз Боссюэ, которая черпает красоту в размахе воли, в величии своего движения. Лабрюйер «высекает из огня» ослепительную мозаику.

* Там же, гл. II, с. 78.
** Там же, гл. XI, с. 35.

Примером одной — среди тысячи других — черты лабрюйеровского стиля, как бы «отбивающей мяч», является его реплика о Герилле: «Что бы ни делал Герилл — говорит ли он с друзьями, произносит ли речь, пишет ли письмо,— он вечно приводит цитаты. Утверждая, что от вина пьянеют, мы ссылаемся на царя философов; присовокупляя, что вино разбавляют водой, взывали к авторитету римского оратора. Стоит ему заговорить о нравственности, и уже не он, Герилл, а сам божественный Платон глаголет его устами, что добродетель похвальна, а порок гнусен... Он считает своим долгом приписывать древним грекам и латинянам избитые и затасканные истины, до которых нетрудно было бы додуматься даже самому Гериллу. При этом он не стремится ни придать вес тому, что говорит, ни блеснуть своими познаниями: он просто любит цитировать» *.

Лабрюйер писал: «Если вы хотите сказать: «Прекрасная погода», то так и говорите: «Прекрасная погода». Однако сам он этого как раз и избегал. И если бы ему, к примеру, пришлось описывать климат Англии, он, вероятно, сказал бы так: «Нельзя судить о погоде в Лондоне, как о погоде в Париже. Сегодня утром весь город был окутан туманом; туман заполнил и комнаты и залы; день превратился в ночь; солнца не видно; льет дождь. Прекрасная погода!» Искусство Лабрюйера состоит в том, чтобы держать человека в вечном напряжении. Он не напишет: «Ясный ум встречается реже, чем брильянты и жемчуга», но: «После ясности ума самое редкое в мире — это брильянты и жемчуга».

Нет никакого сомнения в том, что этот честный человек, когда он не впадает в амбицию, высказывает вполне здравые суждения, и достойно удивления, что некоторые критики того времени упрекали Лабрюйера в отсутствии вкуса. В его поисках выразительных средств они видели пренебрежение естественностью. Мы полагаем иначе. Тэн [11] отмечает, что стиль Лабрюйера лишен той простоты и непринужденности, которые сохраняли другие писатели того века, что он всегда употребляет конкретные слова, тогда как классический вкус допускал только возвышенные мысли и благородные

* Там же, гл. XII, с. 64.

выражения. Это верно. Лабрюйер — реалист, такой же, каким был Монтень и какими станут писатели XIX века, но какими никогда не были моралисты его времени. Он охотно пишет о потерявшейся собаке, о разбитом фарфоре. Он пишет о природе человека, которую хорошо понимает, дает характерный эскиз жизни небольшого города, «который, кажется, нарисован на склоне холма». В короткие минуты вдохновения он проявляет к пейзажным зарисовкам ту же нежную склонность, что и романтики. «Есть места, вызывающие восхищение, и другие места, трогательные, где хотелось бы жить». Стиль — это душа, и нужно быть очень деликатным и чувствующим, чтобы говорить так, как говорил Лабрюйер о творениях ума, о женщинах, о сердце, о природе.

Книги сохраняются в потомстве только благодаря совершенству формы и глубокой правдивости в описании человеческой природы. Именно это умение Лабрюйера сделать из каждой фразы истинное произведение искусства и дать правильное изображение неискоренимых человеческих страстей продлит жизнь его книги на долгие годы. Он пребудет, пока существуют французы, пока они способны мыслить.

Должен заметить, что мне трудно сказать что-либо об антологии и о портретах Меналка и Теодота. Скажу только, что лучшее в «Характерах» — отнюдь не характеры.

Можно следовать одновременно и Фонтенелю, и Стендалю. Я сам пример тому. Однако, на первый взгляд, эти двое противостоят друг другу. Стендаль, чувствительная душа, стремится к волнениям, Фонтенель бежит от страстей. Его стихия — приключения ума, а не сердца. Но Стендаля и Фонтенеля объединяет



Фонтенель

острое чувство правды. Стендаль высказывал ее энергичней, Фонтенель — осторожней. Однако следует учитывать разницу эпох. Солдат Империи[1] был вольнее в речах, чем подданный Людовика XIV. Фонтенель вынужден прятать свой скептицизм под маской галантности. Не будем забывать, что он писал «Беседы» во время отмены нантского эдикта[2]. За изящными шутками юного руанца чувствуется строгость мысли. Такой справедливый судья, как Поль Валери, считал Фонтенеля лучшим писателем XVIII века. Многие воскликнут: «Восемнадцатого? «Беседы» вышли в 1686-м». Скажем, что литературная форма нашего автора принадлежит XVII веку, но идеи — XVIII. Родившись в 1657-м, он умер столетним в 1757, «оседлав» обе великие эпохи и взяв от каждой лучшее.

I

Несколько слов о человеке. Бернар Ле Бовье де Фонтенель родился в Руане, в семье адвоката нормандского парламента и Марты Корнель, сестры Пьера и Тома[3], почитаемой своими знаменитыми братьями. Ребенок был болезненный, с тем хрупким здоровьем, «которое не обещает ничего и выдерживает все». Воспитывался он в известном иезуитском коллеже (сейчас это лицей Корнеля в Руане), и ранний ум его радовал наставников: Adolescens omnibus partibus absolutus*. Блиставший по всем предметам, подросток этот одинаково хорошо рассуждал как о латинской просодии, так и о точных науках. Он был немного либертен, но достаточно скрытен и, как позднее Вольтер, прекрасно уживался со своими наставниками-иезуитами.

Слава обоих дядей кружила ему голову. В 1674-м, в семнадцать лет, он добился позволения поехать к ним в Париж. Какая удача для юноши, столь интересующегося литературным миром! Пьер Корнель, старый и печальный, им не занимался вовсе. Тома, живой и веселый, всех знал, сотрудничал в журнале «Меркюр галан»[4] и ввел туда своего племянника, предложив ему планы трагедии и комедии. Так юный Фонтенель пустился в литературу, хотя по природным склонностям он тянулся к наукам. Он любил встречаться с основателями новой науки, «которые, словно заговорщики, восстали против невежества». В одном из домов пригорода Сен-Жак он посещал кружок ученых нормандцев: аббата Верто из Кана, аббата де Сен-Пьера и математика Вариньона[5]. Там спорили о

* Юноша, совершенный во всех отношениях *(лат.)*.

теориях Декарта и Ньютона, которого на французский лад называли Невтоном.

Из уважения к дяде Тома «Меркюр галан» с похвалой отозвался о юном Фонтенеле: «Он родом из Руана, живет в этом городе, и многие в высшей степени достойные и просвещенные особы признают, что было бы убийством оставить его прозябать в провинции. Нет такой науки, о которой бы он не судил основательно, но делает это изящно, без тяжеловесности профессиональных ученых. У него острый ум, галантный, утонченный». Эпитеты все были заслуженные, но ум показался чересчур галантным. Его комедии забрасывали гнилыми яблоками, трагедии с треском провалились. Прециозность его, напоминавшая скорее Бенсерада и Вуатюра[6], чем Корнеля, разгневала Буало, Лабрюйера и Расина. Это были грозные противники. Одаренный подросток был вынужден ретироваться в провинцию, сопровождаемый злой эпиграммой:

Судьба сложилась странно:
Любим я был в Руане,
В «Меркурии Галантном»
Нашли ума палату.
Но только завтра я уеду
И без похвал, и без обеда.

Несколько лет он жил попеременно в Руане и Париже. Если стихи плохо удавались ему, то в прозе он не испытывал недостатка в свежих идеях. В «Диалогах мертвых» он оригинально придумал собрать вместе древних и новых авторов. Поэтесса Сафо беседовала у него с Лаурой Петрарки, Сократ с Монтенем, Анна Бретонская с Марией Французской[7]. Книга была умная и тонкая. Она понравилась. Но последовавшие за ней «Галантные письма шевалье д'Эр...» подверглись резким нападкам. Лабрюйер и его друзья, прогневанные тем, что юный автор без почтения отнесся к древним[8], утверждали, что ничего хуже никто никогда не писал.

Гнев ослеплял их. «Это Маскариль или Триссотен»[9], — говорили они. Но ни у Маскариля, ни у Триссотена не было ни столь острых словечек, достойных Бомарше, ни утонченности, достойной Мариво[10]. Менее предубежденный критик мог бы уже увидеть в этом легком произведении «глубину человека более значительного, чем его творения». «Галантные письма» прозвали тогда «искусством любви для изнеженных душ», и, конечно, в сравнении с пламенными любовниками Расина нормандский пастух, буржуазный и практичный, взиравший на страсти с вечной улыбкой, не мог не вызвать раздражения.

Потом в 1686-м, на двадцать девятом году жизни, Фонтенель опубликовал небольшую книжку, наделавшую много шума и до сих пор считающуюся шедевром,— «Беседы о множественности обитаемых миров».

II

Название строгое, книга простая. «Беседы» происходят в одном из парков близ Руана, разбитом по плану Ленотра [11], куда юная и очаровательная маркиза де ла Мезанжер, дочь г-жи де Ла Саблиер [12], часто приглашала Бернара де Фонтенеля. Там, под звездами, автор преподает прелестной хозяйке уроки космографии. Беседовал ли действительно Фонтенель с Маргаритой де Рамбуйе, маркизой де ла Мезанжер, вдовой Гийома Скотта де ла Мезанжера, о планетах, неподвижных звездах и множественности миров? Этого не знает никто, но именно ее он хотел изобразить — с той лишь разницей, что из брюнетки она превратилась в блондинку.

В 1686 году было естественно выбрать астрономию предметом беседы. Комета 1681 года вызвала к жизни многочисленные произведения. Теории Декарта и Ньютона разделили ученый мирок. Даже профаны заинтересовались астрономией, называя ее то физикой, то философией. Юность науки благоприятствовала замыслу Фонтенеля. В наш век у нее свой собственный жаргон, математический аппарат скрывает простоту исходных понятий. Во времена «Бесед» еще можно было говорить о науках языком светских людей и «начинать с самого начала».

Да, Фонтенель стремится в первую очередь быть простым и понятным. Он не требует от читателя больше внимания, чем требует чтение «Принцессы Клевской» [13] (романа, вышедшего всего за восемь лет до «Бесед»). Просветить, не заставив скучать тех, кто ничего не смыслит в астрономии, развлечь людей сведущих — такова его цель. В собеседники своему философу он выбирает женщину — чтобы «сделать разговор приятней» и чтобы «ободрить дам». Правду сказать, дамы его времени и круга в ободрении не нуждались, и Буало напрасно, вслед за Мольером, смеялся над их тягой к знаниям [14].

Опасность заключается в том, чтобы не впасть в болтовню, изящную, но недостойную столь серьезного предмета. Когда чудесной ночью в пустынном парке автор беседовал с юной маркизой, им, должно быть, постоянно овладевало искушение перейти от астрономии к чувствам. Надо признать, что Фонтенель позволял себе галантные отступления о «вашем имени, вырезанном поклонниками на коре буков» и что нравиться ему хотелось не меньше, чем просвещать. Звездная ночь навевает ему мысли скорее шутливые, чем возвышенные. Он сравнивает белокурую красавицу дня с темноволосой красавицей ночи. Преступление ли это? Он так не думал. «По мне,— говорил он,— истины нуждаются в приукрашивании». Какая стояла задача? Привлечь маркизу в лагерь философии. Мы увидим, что Вольтер осудит Фонтенеля за примененные им средства, но его-то маркиза дю Шатле была куда более расположена к философии, чем г-жа де ла Мезанжер, да и сам Вольтер частенько обряжал великие истины в одежды романов.

Сначала книга состояла из пяти вечеров. Шестой был добавлен на следующий год для нового издания. Начало первой беседы мне кажется достойным Платона.

Во всей литературе XVII века нет более красочного, восхитительного пейзажа. Продолжение книги — чтение не менее приятное. Фонтенель описывает явления, о которых знает (или по крайней мере должен знать) любой школьник младших классов, но делает это с такой элегантной ясностью, что ему мог бы позавидовать не один учитель.

В первый вечер он объявляет маркизе, что *Земля — это планета, вращающаяся вокруг своей оси и вокруг Солнца.* Красота небесного свода, где блещет столько неведомых миров, не пробуждает в нем ни ужаса Паскаля, ни восхищения Канта, но желание понять и объяснить. «Научите меня вашим звездам»,— просит маркиза, и вот они в пути. Природа — это огромный спектакль, напоминающий представление в Опере. Мы видим, как на сцене Фаэтон [15] возносится к колосникам, на небе восходит и заходит Луна. В обоих случаях философ не верит в то, что видит, и стремится постичь невидимое. Вселенная представляет собой гигантский часовой механизм. Как он работает? По Птолемею [16], все вращается вокруг Земли. Тогда еще люди имели глупость думать, что весь мир создан для них. Коперник доказал, что Земля и планеты, наоборот, вращаются вокруг Солнца. Почему Коперник [17] прав? Потому, что его система намного проще. «Природа бережлива»,— говорит Фонтенель. И здесь знаменательное предсказание. Поскольку Земля вращается вокруг своей оси, то наблюдатель, расположенный на каком-нибудь объекте над планетой, увидит проплывающих поочередно перед его глазами диких ирокезов, французских маркиз и прекрасных черкешенок. Это искусственный спутник.

Во второй вечер наш юный философ доказывает, что *Луна* —

обитаемая земля. «Луна,— здраво возражает маркиза,— создана совсем не так, как Земля». Маркиза права, и философ соглашается, что на Луне не видно облаков и что лунные «моря», быть может, всего лишь впадины. Так что же? Он никогда и не утверждал, что обитатели Луны люди. Да убережется он от подобной ереси. Если бы обитатели Луны были людьми, то, согласно Священному писанию, они должны были происходить от Адама, что невозможно. Природа бесконечно разнообразна. Если на Луне иные условия жизни, то обитающие там существа должны были приспособиться к этому миру без воды и соответственно без воздуха. И вот мы на пути к тому, что сейчас так уродливо называют sience fiction (научная фантастика). Увидим ли мы когда-нибудь лунян? Кто знает? Люди добрались до Америки — быть может, однажды они отправятся на Луну. Они найдут там существ, поклоняющихся Земле, как наши предки-язычники поклонялись Луне.

Третий и четвертый вечера посвящены другим планетам. Те тоже населены. Венера и Марс кажутся более благоприятными для жизни, чем Луна. О Марсе Фонтенель почти не говорит. Марсианские «каналы» еще не привлекли внимания астрономов [18]. Но чтобы объяснить, как планеты движутся по солнечной орбите и даже сами имеют спутники, он излагает маркизе сложную теорию вихрей Декарта. В этот период жизни Фонтенель — картезианец. Останется ли он им навсегда? Более простая гипотеза будет учитывать одновременно движение небесных тел и их массу. Это — ньютоновский закон всемирного тяготения. Инстинктивно Фонтенель склонен думать, что самое простое объяснение также и самое правильное. И он будет разрываться между верностью картезианству и ньютоновской ясностью. Мы еще поговорим об этом.

На пятый вечер он открывает маркизе глаза: наш мир еще обширней. *Неподвижные звезды — это такие же солнца.* И у каждой, возможно, свои планеты. Молочный путь (наш Млечный путь) — это пыль мирозданий. От бесконечности у маркизы кружится голова. «Вселенная так велика, что я теряюсь в ней... Я теперь вижу Землю столь ужасно маленькой, что ничто уже меня не прельщает». Миры рождаются и гибнут. Почему тогда и наш не погибнет? Здесь Фонтенель рассказывает очаровательную басню, которая одна могла бы его прославить. «На нашей памяти,— говорят розы,— никто не видел смерти садовника». И все же садовники смертны. Быть может, и планеты тоже. «Не так легко быть вечным». Но в этом Фонтенель не видит причин для отчаяния. Жизнь это одно, вечность — другое. Работа и любовь сохраняют свою цену вплоть до

края этой черной пропасти. «Другие вселенные делают ваш мир маленьким, но они не в силах обезобразить ни ваши прекрасные глаза, ни ваш прекрасный рот»,— говорит философ маркизе.

III

Вывод напоминает финал «Кандида». «Надо возделывать наши чувства и наши умы». Это принцип Фонтенеля. Другими словами: «Надо возделывать свой сад». Но во Франции всегда опасно, выбрав серьезный предмет, не быть благопристойно-скучным. Вольтер, хотя и был младше, укорял Фонтенеля:

Умна и мила ваша муза,
Но безыскусности бежит.
Так оскорблять не надо пудрой
Природный блеск ее ланит.

В «Микромегасе» Вольтер сатирически изобразил Фонтенеля под видом «секретаря Сатурнийской академии, который, правда, ничего не изобрел, но зато очень хорошо излагал суть чужих изобретений». Микромегас говорит этому карлику с Сатурна: «Надо признать, что природа очень многообразна.— Да,— сказал сатурниец,— природа — это клумба, чьи цветы...— Бросьте вы вашу клумбу,— прервал его Микромегас.— Природа,— снова начал секретарь,— это сборище блондинок и брюнеток, чьи уборы...— Какое мне дело до ваших брюнеток! Природа — это природа. Зачем искать для нее сравнений? — Чтобы доставить вам удовольствие»,— ответил секретарь*.

Признаемся вслед за самим Фонтенелем, что он действительно любит «доставлять удовольствие». Но тогда ему еще не было тридцати; в «Похвальных словах» ученым, написанных позже, уже нет никаких следов салонного стиля. И все же необходимо уяснить, что «Беседы» — книга серьезная и глубокая. Конечно, сведения по астрономии, которые автор преподает маркизе, весьма элементарны. Но для читательниц того времени это было ново. Идеи Галилея и Кеплера [19] еще не проникли глубоко в умы людей. А так ли твердо знают наши современники все эти вещи? Во всяком случае, им не довелось услышать их в столь ясном изложении.

Добавим, что отступления, внешне фривольные, нужны были Фонтенелю для защиты от цензоров. «Фривольность — состояние неуправляемое». Болтовня попахивала ересью. На деле философия «Бесед» намного смелее вольтеровской. Ведь тот, разбирая меха-

* Вольтер. Философские повести. М., «Художественная литература», 1978, с. 122—123.

низм, никогда не упускал случая похвалить часовщика. У Фонтенеля более задиристый ум. В двух памфлетах «Происхождение мифов» и «История оракулов» он напоминает, что народы во все времена сочиняли басни и баюкали себя химерами. Однако «люди столь похожи, что нет народа, чьи глупости не заставили бы нас волноваться». Он спешит добавить с наигранной серьезностью, что все иначе у избранного народа, по особой воле провидения просвещенного лучами истинной философии. Но ни Боссюэ, ни Расина не могли провести подобные ужимки.

По мнению Фонтенеля, наука, по существу, возможна только при отделении, после акта творения, мира от бога. Он нигде не говорит об этом прямо, но как ученый мог бы формулировать законы, если бы Всемогущий постоянно менял их? Наука предполагает одновременно существование бога-геометра, который «создал мир, рассчитав его», и постоянного мира, который никакой злой дух не может изменить во время наших наблюдений. Но распространяются они на бесконечно малую область вселенной. Наше знание гуманитарно, оно создано по масштабам человека. Наши идеи зависят от нашего телосложения. Истина познаваема на этом крохотном шарике, крутящемся, неизвестно почему, в бесконечном пространстве; все ошибочно за этим пределом. Это абсолютный релятивизм, оправдывающий полную веротерпимость, и Фонтенель действительно веротерпим в тот век, когда добродетелью считалась нетерпимость. В «Похвальном слове Ньютону» он довольно смело пишет: «Хотя он был привержен англиканской вере, он никогда не преследовал отступников, дабы вернуть их в лоно церкви. Он судил людей по нравам их, и для него истинными отступниками были развратники и злодеи».

После «Бесед» надо целиком прочитать «Похвальное слово Ньютону»: во-первых, потому, что здесь Фонтенель, убежденный картезианец, сохраняет строгое равновесие между двумя великими людьми, во-вторых, потому, что в этом тексте находится самое поразительное из всех фонтенелевских предсказаний. «Если послать ядро с высоты, уравновешивающей силу притяжения, то оно опишет не параболу, а эллипс, одним из центров которого будет центр Земли, т. е. сделает то же, что и Луна». Это описание искусственного спутника, вторая ступень которого, выведенная ракетой, и есть пушечное ядро, посланное с этой высоты.

Мы видим, что картезианство Фонтенеля отнюдь не сковывало свободу его ума. И в этом тоже он следовал урокам Декарта, учившего презрению к авторитетам. От своего наставника он

сохранил в первую очередь манеру рассуждений и «особый стиль мысли». Он верит в силу разума, но не считает его единственной силой. «Если бы разум повелевал Землей, на ней бы ничего не происходило». Не разум управляет миром, а тайные силы, страсти, предрассудки. Со спокойным любопытством, без предвзятости наблюдает Фонтенель за их игрой; сам он стремится, как говорил его учитель, «не считать ничего истиной, не убедившись в этом твердо».

Плохо знали его те, кто обвинял в абсолютном скептицизме. «Он строго придерживался нескольких основных принципов, особой дисциплины ума, своего рода приверженности ясности». Да, конечно, он скептически относился к значению человека в мире. Но удел человеческий он принимал со спокойствием. В этом он оставался классиком великого века Мольера; поэтому он классик и нашей романтической эпохи, бегущей от своей реальности, всегда готовой принять истину из рук посторонних авторитетов. Однако из всех философов своего времени он лучше всех предвидел великие открытия нашего.

Фонтенель думал, что однажды все науки создадут одну единую систему, возможно математическую. В этом он предвосхитил Эйнштейна. Он добавлял, что надо опасаться строить априори универсальные системы, искажающие объективно наблюдаемые факты. В этом он предвосхитил Клода Бернара[20]. Никакой другой мыслитель не применял лучше него метод научного сомнения. В этом он схож с Аленом. Что бы ни говорили его недруги, Фонтенель был не столько запоздалый остроумец, сколько рано созревший великий ум. «Беседы», книга его молодости, сейчас так же молода, как в тот день 1686 года, когда в Париже вдова Блажар напечатала по королевской привилегии первое издание.

Философская повесть — трудный жанр, потому что это жанр-гибрид. Это и эссе, и памфлет, поскольку автор высказывает или высмеивает в нем некоторые идеи, и вместе с тем это повесть о воображаемых событиях. Но в этом романе нет ни строгости, присущей очерку, ни правдоподобия, как в обычном



Вольтер

романе. Впрочем, он и не претендует на это, его характерная черта — интеллектуальная игра ума. Ни Вольтер, создавший «Кандида», ни Анатоль Франс, написавший «Остров пингвинов», ни Уэллс, выдумавший доктора Моро[1], не рассчитывали, что читатель воспримет эти вымыслы как достоверность. Наоборот, они хотели, чтобы философский роман выглядел как фантастический.

Но почему автор избирает такой своеобразный и потаенный философский жанр? Чтобы с наибольшей свободой подчеркнуть то, что в эссе может показаться читателю опасным, шокирующим или отвратительным. Более того, чем глубже погружается читатель в мир, где царит чистейшего рода безумие, тем скорее подчиняется автору, тем лучше воспринимает предлагаемые ему истины. Свифт пишет о человеческой натуре и английском обществе своего времени — кстати сказать, довольно страшного,— изображая то мир карликов и царство великанов, то страну, где лошади управляют людьми. Монтескье устами выдуманного им перса высмеивает обычаи[2], к которым он должен был в силу своего происхождения и ранга высказывать притворное уважение.

То было время, когда роман и философская повесть вступают в новый период, когда идеи эволюционируют гораздо скорее, чем установления и нравы. Поэтому писатели, желающие высказать заветные мысли и в то же время стесненные политическими строгостями, цензурой и инквизицией, вынуждены прибегать к помощи фантастики и, чтобы не навлечь на себя преследования, изображать неправдоподобное. Такова была обстановка во Франции XVIII века. По видимости монархия сохраняла свое могущество; она защищала ортодоксальную религию и средневековую философию; рука ее судей была тяжела. На деле же писатели и интеллектуальная элита разделяли уже новые идеи и стремились их поведать. Нельзя сказать, что это было совсем невозможно. Доказательства — «Философский словарь», «Опыт о нравах», «Энциклопедия»[3]. Но оставалось еще много опасных тем, нуждавшихся в рассмотрении. Трактуя их в жанре фантастическом, можно было рассчитывать на внимание публики более боязливой, а стало быть, и более широкой. Добавьте еще, что данный тип повестей был в большой моде. Начиная с опубликования «Тысячи и одной ночи» в переводе Галлана (1704—1717), а затем «Персидских писем» (1721), ориенталистика стала маской для писателей, из осторожности прикрывавших ею смелость. Вольтер более, чем все остальные, должен был прибегать к этому средству.

I

Странно, что Вольтер пришел к этому живому, свободному в двояком смысле слова жанру в довольно позднем возрасте. Если пренебречь «Приключениями барона де Гангана», текст которых никогда не был опубликован, но существование которого подтверждается перепиской Вольтера с прусским кронпринцем[4], то первой философской повестью Вольтера является «Мир, как он есть», написанный в 1747 году. Это было время, когда Вольтер вместе с мадам дю Шатле[5] в результате крупной неприятности вынужден был искать убежища у герцогини де Мен. Там им были написаны «Видения Бабука», «Мемнон», «Путешествие Сакрментадо», «Задиг, или Судьба». Он ежедневно писал по одной главе, которую вечером показывал герцогине. «Иногда после обеда он читал повесть или небольшой роман, написанные им очень быстро, в течение дня, чтобы ее развлечь...»

Эти философские повести, всегда нацеленные на доказательство какой-либо высокоморальной истины, были полны веселья и очарования. Герцогиня де Мен настолько полюбила их, что другие тоже захотели познакомиться с ними, и Вольтера заставляли читать вслух. Он читал, как большой актер. Повести имели огромный успех, и слушатели Вольтера умоляли его издать их. Он долго отказывался, говоря, что эти маленькие повестушки, сделанные для увеселения общества, не заслуживают внимания. Писатели — плохие судьи своих собственных произведений. В восемнадцать лет Вольтер верил, что он оставит по себе память как большой трагический актер; в тридцать — как крупный историк; в сорок — как эпический поэт. Он и не думал, создавая в 1748 году «Задига», что в 1958 году люди с удовольствием будут читать эту маленькую повесть, тогда как «Генриада», «Заира», «Меропа», «Танкред» будут покоиться вечным сном на полках библиотек.

В этом вопросе современники Вольтера обманывались вместе с ним. Они не придавали значения повестям, в которых большая часть намеков приходилась на долю личных врагов автора. «Вольтера легко узнать под именем рассудительного Задига: клевета и злоба придворных... опала героя — все это аллегории, подлинный смысл которых совершенно очевиден. Именно так мстил он за себя врагам...» Аббат Бойер, воспитатель дофина и могущественный служитель церкви, очень злобно воспринял анаграмму, превратившую его в Рейоб'а. «Я очень хотела бы, — писала мадам дю Шатле, — чтобы весь этот шум вокруг «Задига» прекратился»; и

Вольтер вскоре отрекся от своей книги, «которую резко обвиняли в том, что она проповедует догмы, противные нашей святой религии». В действительности смелость «Задига» не заходила столь далеко, автор ограничивался показом того, что люди в зависимости от времени и места придерживаются различных вероисповеданий, но основа всех религий одна и та же. Это общедоступная истина, но здравый смысл присущ далеко не всем.

Те, кто не осмеливался нападать на теологию Вольтера, обвиняли его в плагиате. Это всегда самый легкий способ опорочить великого писателя: очернить все, что им создано. Поскольку то, что он пишет, писали другие, нет ничего легче, чем проводить параллели. Мольер подражал Плавту, который имитировал Менандра[6]; последний, по-видимому, копировал какой-то неизвестный образец. Фрерон[7] с опозданием в двадцать лет обвинял Вольтера в заимствовании лучших глав «Задига» из источников, «которые этот великий копиист держал в тайне». Блестящая глава из «Отшельника» была, по его словам, заимствована из поэмы Парнелл[8], а глава «Собака и лошадь» (предвосхищение Шерлока Холмса) — из «Путешествия и приключений трех принцев из Серендипа»[9]. «Господин де Вольтер, — писал коварный Фрерон, — часто читал с намерением и выгодой для себя, особенно те книги, которые, казалось, совсем забыты... Он извлекал из этих незнакомых копей драгоценные камни...»

Ужасное преступление! Стоит ли, однако, оставлять в забвении неиспользованные рудные жилы? И какой честный критик считал когда-либо, что писатель может творить из «ничего»? Ни «Отшельник» Парнелла, ни «Путешествие» не являются оригинальными произведениями. «Все эти историйки, — говорит Гастон Парис[10], — были рассказаны на многих языках еще до французского — языка настолько гибкого и настолько живого, что на нем они прозвучали заново...» То, что придало повестям Вольтера цельность и несравненный блеск, — не сюжетная выдумка, а сочетание различных, внешне довольно противоположных качеств, что дает представление о стиле автора.

Воспитанный иезуитами, Вольтер воспринял у них крепость мысли и элегантность стиля; высланный на время в Англию, он прочитал там Свифта и изучил его приемы. «Это английский Рабле, — говорил он об авторе «Гулливера», — но Рабле без пустословия». У Свифта Вольтер заимствовал вкус к причудливой фантазии (отсюда «Микромегас» и «Бабук»), к путешествиям, которые дают отличный повод для сатиры, и к бесстрастности, позволяющей

излагать чудовищные происшествия как несомненные и реальные. Далее следует переработка галлановской «Тысячи и одной ночи». «Сочетание французской классики, идущей от наблюдений к выводу,— как говорит Ален,— и вымышленной картины жизни фаталистического Востока должно было породить новые великие произведения, и оно их действительно породило». Темы заимствовались из историй, старых, как род человеческий, мастерство черпалось у Свифта, восточных авторов и иезуитов; вольтеровская повесть — их неподражаемый синтез.

И этот синтез существовал в повести долгие годы. Мы видели, что Вольтер начал работать в этом жанре, для него новом, в 1747 году, то есть в возрасте пятидесяти трех лет. Однако свой шедевр — «Кандида» — он написал в 1759 году, в шестьдесят пять; «Простодушного», который до сих пор имеет огромный успех,— в семьдесят три года; «Человека с сорока экю» — в семьдесят четыре, «Вавилонскую принцессу» — в том же году; другие, мелкие повести, как «История Дженни», «Одноглазый крючник» и «Уши графа де Честерфилда»,— после восьмидесяти лет. Поль Моран по этому поводу заметил: французские писатели никогда не бывают столь молодыми и свободными от всякого рода стеснений, как после шестидесяти лет. В этом возрасте они избавляются от романтических треволнений молодости, от погони за почестями, которая в стране, где литература — общественное дело, поглощает в период зрелости очень много сил. Шатобриан никогда не был более злободневным, чем в «Жизни де Рансе» и в заключительной части «Замогильных записок»; Вольтер написал свои лучшие произведения в шестьдесят пять лет; Анатоль Франс опубликовал «Боги жаждут» в шестьдесят восемь. Старый писатель, как и старый актер, лучше знает свое ремесло, а молодость стиля — это уже чисто технический вопрос.

II

Обычно под заглавием «Романы и повести Вольтера» объединяют произведения совершенно разные по характеру и значению. В число их входят такие шедевры, как «Задиг», «Кандид», «Простодушный», и незначительные повестушки, как «Вавилонская принцесса», «Белый бык». Включают сюда также и небольшие повести по десять страничек, как «Cosi-sancta» или «Одноглазый крючник», и целые романы в сто страниц. Есть здесь эскизы, как «Путешествие Сакрментадо», являющийся прообразом «Кандида», и «Письма

д'Амабеда», обычно связываемые с «Персидскими письмами»; есть и диалоги — «Человек с сорока экю», где нет абсолютно ничего от романа и никаких вопросов, касающихся политической экономии, которые бы напоминали нам «Диалоги о хлебной торговле» аббата Галиани [11], и «Уши графа де Честерфилда», являющиеся беседой на теологические темы.

Что общего в этих столь различных сочинениях? Прежде всего стиль, который у Вольтера всегда насмешлив, стремителен и по меньшей мере на поверхностный взгляд небрежен. В этих рассказах нет ни одного персонажа, к которому автор отнесся бы вполне серьезно. Все они — или воплощение какой-нибудь идеи, доктрины (Панглос — оптимизма, Мартэн — пессимизма), или фантастические герои, словно взятые с лакированной китайской ширмы или драпировки. Их можно истязать, жечь, и ни автор, ни читатель не испытают чувства подлинного волнения. Даже рыдания прекрасной Сент-Ив, умирающей от отчаяния — она отдала то, что называет честью, дабы спасти своего возлюбленного,— не исторгают ни у кого слез. Все эти повести Вольтера рассказывают о катастрофах — но с точки зрения «рацио»,— а их «темп» настолько быстр, что не успеваешь даже погоревать. Правда, престиссимо неуместно ни в похоронном марше, ни в реквиеме, однако и престиссимо, и аллегретто — эффекты, особенно любимые Вольтером.

Под эту неистовую музыку мечутся марионетки. Вольтеру нравится выводить на сцену священнослужителей, которых он называет магами, судей, именуемых муфтиями, банкиров, инквизиторов, простаков и философов. Что касается женщин, то Вольтер их уважал не слишком. Если верить ему, они только и мечтают, что о любви красивого, молодого, щедрого человека, но, будучи по натуре продажными и боязливыми, уступают, стремясь разбогатеть или спасти жизнь, и дряхлому инквизитору, и солдату. Они непостоянны и водят мужа за нос; оплакивают его самыми горькими слезами, чтобы заполучить себе нового любовника. За что только Вольтер не хулил их! «Увидев, таким образом, решительно все, что на свете было доброго, хорошего и достойного внимания, я решился не покидать больше моих пенатов никогда. Оставалось только жениться, что я вскоре исполнил, и затем, став как следует рогат, доживаю теперь на покое свой век в убеждении, что лучшей жизни нельзя было придумать» * — говорит Сакрментадо.

* Философские романы Вольтера, 1901, т. I, с. 258.

То, что по-настоящему объединяет повести Вольтера,— это его философия. О ней говорили как о «полном хаосе ясных мыслей, в целом бессвязных». Так, Фаге[12] упрекал Вольтера в том, что, все изучив и рассмотрев, он ничего не углубил. «Кто он — оптимист или пессимист? Верит ли он в свободу воли или в судьбу? Верит ли в бессмертие души? Верит ли в бога? Отрицает он метафизику полностью, являясь в какой-то мере агностиком, или отвергает ее лишь до известного предела; иными словами, метафизик ли он? Я призываю его ответить «да» или «нет» со всей определенностью, оценивая каждое произведение».

И это справедливо. В Вольтере все можно найти, но также и обратное этому всему. Однако хаос сразу приводится в порядок, стоит только сопоставить со временем его кажущиеся противоречивыми высказывания. Философия Вольтера менялась на протяжении его жизни, как это бывает почти со всеми. «Видение Бабука» и «Задиг» были написаны в то время, когда судьба улыбалась Вольтеру; он чувствовал поддержку со стороны мадам де Помпадур[13], а стало быть, и большей части двора; все короли Европы приглашали его; мадам дю Шатле дала умиротворение его чувствам, заботилась о нем, обеспечила ему независимость. Он был склонен считать жизнь сносной, вот почему заключительные главы «Бабука» довольно снисходительны.

«Нужно ли покарать Персеполис или разрушить?» — спрашивает Бабука гений Итюриель. Бабук бесстрастно наблюдает. Он присутствует при кровопролитном сражении, в котором солдатам и той и другой стороны не дано понять, почему они убивают и погибают сами; но эта битва изобилует бесчисленными примерами мужества и человечности. Он входит в Персеполис, где видит оборванных, безобразных нищих, храмы, в которых погребают мертвых под звуки пронзительных, нестройных голосов, он видит женщин легкого нрава, с которыми любезничают судейские чиновники. Но, продолжая свой путь, Бабук видит и другие храмы, более красивые, и умный, вежливый народ, почитающий короля и честный в торговых делах. Довольно быстро он привязывается к этому городу, иногда злоречивому, легкомысленному, но вместе с тем тихому, красивому и достойному. Выслушав отзыв Бабука, Итюриель решает не уничтожать Персеполис, а «предоставить миру идти, как он идет, потому что если все и не так хорошо, то, во всяком случае, сносно».

«Задиг» развивает эту мысль. Путем искусных умозаключений Вольтер доказывает, что с нашей стороны было бы очень дерзко

утверждать, будто мир плох, только потому, что мы видим в нем некоторые изъяны. Мы не думаем, что будет дальше, мы не знаем того, что кажущиеся ошибки Творца — залог нашего благополучия. «Нет,— говорит ангел Задигу,— такого зла, которое не порождало бы добра.— А что,— сказал Задиг,— если бы совсем не было зла и было только одно добро? — Тогда,— отвечал Иезрад,— этот мир был бы другим миром; связь событий определила бы другой премудрый порядок. Но этот другой, совершенный порядок возможен только там, где вечно пребывает верховное существо...» * Заключение, которое нельзя назвать неопровержимым; если бог добр, то почему он не создал мир по этому бессмертному и совершенному образцу? Если он всемогущ, то почему, создавая мир, он столь щедро наградил его страданием?

Вольтер был достаточно умен, чтобы не задаваться подобными вопросами. Но в «Микромегасе» он дает на них рассеивающий иллюзии ответ. Микромегас, обитатель Сириуса, отправляется в сопровождении одного из жителей Сатурна в путешествие по планетам. И вот однажды великан попадает на Землю, где обнаруживает почти невидимые микроскопические существа. Он крайне удивлен, услышав, как эти атомы разговаривают друг с другом, поражается их крайнему самомнению. И тут одна из этих маленьких козявок в квадратном колпачке объясняет Микромегасу, что «ей известны все тайны бытия, ибо все это изложено в «Своде» Фомы Аквината» [14]. «Она посмотрела сверху вниз на обоих обитателей небес и объявила им, что их собственные персоны, их миры, их солнца и их звезды — все это было создано единственно для человека» **. Эти слова вызывают гомерический смех.

Но смех Микромегаса — это смех самого Вольтера. Человек жалуется, видя мир плохо устроенным. Но для кого плохо? Для человека, который в необъятном плане вселенной — лишь незначительное пятнышко, плесень. Очевидно, все, что в этом плане нам кажется ничтожеством, упущением или ошибкой, в другом плане имеет глубокое основание. Плесень немного страдает, но где-то во вселенной великаны ведут жизнь почти божественную. Так он отвечает на вопрос о добре и зле. Правда, ответ этот не очень удовлетворительный, ибо можно было и не создавать плесень, но тогда ни к чему был бы и высший божественный порядок.

Но «Микромегас» еще относительно оптимистичен. Очелове-

* Вольтер. Философские повести. М., ГИХЛ, 1954, с. 71.
** Там же, с. 95.

ченные насекомые, такие смешные, когда пробуют говорить о философии, удивляют небесных путников, умело используя свои познания; они безошибочно измеряют рост Микромегаса, а также расстояние от Земли до Сириуса. То, что эти почти невидимые козявки так глубоко проникли в тайны вселенной, пусть это случайность, уже заслуживало некоторого восхищения во времена Вольтера и еще сильнее поразило бы Микромегаса, путешествуй он в наше время. Паскаль и Бэкон [15] высказывали ту же мысль, имея в виду свою эпоху. Козявка правит миром, и сама ему подчиняется. Ее смешные стороны искупаются ее умственным развитием.

Таков второй Вольтер — творец повестей и рассказов. Третий Вольтер более печален, так как он понимал, что человек не только смешон, но и очень зол. У писателя было личное горе. Мадам дю Шатле обманула его с его лучшим другом и, понеся от трудов Сен-Ламбера [16], умерла в родах. Короли, и французский и прусский, восприняли это с неудовольствием, и Вольтер должен был жить в изгнании. Правда, это изгнание было позолочено: ни Делис, ни Фернэ [17] вовсе не были ужасны. Однако своим благополучием Вольтер был обязан только собственной осторожности, а отнюдь не людям, тем более что некоторые его яростно преследовали. Он всегда очень близко к сердцу принимал общественные бедствия, особенно войны и всякого рода нетерпимость. И вот в 1755 году вдобавок к бесчеловечности людской — враждебные демарши природы. Это был год лиссабонского землетрясения, разрушившего один из прекраснейших городов Европы, что глубоко взволновало Вольтера: для него это поистине было ударом судьбы. Действительность казалась ужасной.

Когда-нибудь все будет хорошо — вот надежда;
Все хорошо сегодня — вот иллюзия.

Все будет хорошо когда-нибудь, если человек трудится над преобразованием общества. В этих словах намечены вольтеровское понимание прогресса и философия Кандида.

«Кандид» был создан Вольтером в дни тяжелых испытаний и крайнего отчаяния, которое вызывали у него некоторые философы, например Руссо, который писал: «Если вечное существо не сделало мир лучшим, значит, оно не могло его сделать таковым», или Лейбниц [18], утверждавший, что все к лучшему в этом лучшем из миров. Вольтер вложил эту идею в уста Панглоса, философа-оптимиста, а его ученика, наивного молодого Кандида, отправил путешествовать по свету, где тот на опыте познал, что такое войны, инквизиция, стал свидетелем убийств, краж, насилий, происков иезуитов Парагвая, повидал Францию, Англию, Турцию и констатировал в конце концов, что человек повсюду очень злое животное. Тем не менее последними словами книги Вольтера были: «Но надо возделывать свой сад» *, ибо мир наш безумен и жесток; земля дрожит от землетрясений, небо мечет молнии; короли воюют, церковь раздирается противоречиями. Установим границы нашей деятельности и попробуем выполнять наше скромное дело как можно лучше. Этот вывод, одновременно и «глубокий и ограниченный», последнее слово Вольтера, будет и последним словом Гёте [19]. Все плохо, но все может быть улучшено. Это кредо и современного человека, и мудрость строителя — мудрость, пока еще несовершенная, но уже приносящая свои плоды. Вольтер, как говорит Бенвиль [20], расчищает «широкую земную дорогу от иллюзий». На этой свободной земле можно создавать новое.

Современные писатели открыли, что наш мир абсурден. Но все, что можно было бы сказать по этому поводу, уже сказано, и очень умно, Вольтером в «Кандиде», и было бы разумно, вместо того чтобы сердиться на окружающий мир, обрести в себе мужество действовать.

III

«Кандид» — вершина вольтеровского творчества. Из романов, следующих за ним,— лучший «Простодушный». Ему свойственна та же вольтеровская живость, то же обаяние ума, но тема его менее значительна. «История Дженни» — это защита деизма,— «единственная узда для людей, ловко творящих тайные преступления... Да, мои друзья, атеизм и фанатизм — это два полюса мира, смятения и ужаса» **. «Уши графа де Честерфилда» — повесть, доказывающая, что всем в этом мире управляет рок. Но зачем тогда философствовать? Зачем волноваться? «Пейте горячее, когда холодно, пейте прохладное в летний зной; соблюдайте умеренность во всем, следите за пищеварением, отдыхайте, наслаждайтесь и смейтесь над всем прочим». Этот вывод менее всего можно назвать поэтическим.

Но преобладающее качество вольтеровской прозы его счастливых дней — это поэзия. «Есть что-то возвышенное в каждом боль-

* Вольтер. Философские повести. М., ГИХЛ, 1954

** Вольтер. История Дженни. Издательство «Вестник знания», т. 3, с. 51.

шом произведении,— говорит Ален,— и даже в романах Вольтера». Поэзия в нашем безумном мире есть выражение беспорядочных идей, регулируемых его ритмом. В этом смысле Шекспир с его духами, колдуньями и ведьмами был истинным мастером поэзии. Лучшие повести Вольтера также обладают обоими этими свойствами. Неожиданные каскады абсурдных событий, затопляющие страницы его произведений, быстрота действия, почти беспрерывные стенания Мартэна, простодушные поступки Кандида, несчастья Панглоса, рассказы Старухи — все это погружает ум в какое-то трагическое спокойствие, создаваемое лишь истинной поэзией.

Таким образом, Вольтер, страстно стремившийся стать знаменитым поэтом и столько мучившийся над композицией своих трагедий и эпопей, в конечном счете, сам не сознавая этого, создал образцы настоящей поэзии в своих повестях, которые он писал играючи и не считал сколько-нибудь значительными.

Еще одно доказательство — мог бы он сказать,— что зло есть добро, добро есть зло и что рок управляет миром.

ЖАН-ЖАК РУССО

«ИСПОВЕДЬ»

Не много есть писателей, о которых можно было бы сказать: «Без них вся французская литература пошла бы в другом направлении». Руссо — один из них. В то время, когда жизнь общества по-своему формировала писателей, ведя их от одного этапа литературных причуд к другому — от драпирующегося в



Жан-Жак Руссо

вычурные одежды благородства XVII века к неприкрытому цинизму XVIII,— женевский гражданин, который не был ни прирожденным французом, ни дворянином, ни прихлебателем у знати, скорее чувствительный, чем галантный, предпочитающий удовольствия сельской уединенной жизни салонным развлечениям, широко распахнул окно на швейцарские и савойские пейзажи и впустил струю свежего воздуха в затхлые гостиные.

Шатобриан обязан ему музыкой «Рене», мыслями и даже репликами своего героя. Без Руссо у нас не было бы ни ласточек Кобурга, ни шума дождя, пробивающегося сквозь листву деревьев, ни песни мадемуазель Буастиллёль в «Замогильных записках», идею которой Шатобриан почерпнул из того пассажа «Исповеди» о чувствительности, где приводится «интимный и камерный» отрывок песни тетушки Сюзон. «Я стараюсь постичь, в чем заключается для меня нежное очарование этой песни; странно и непонятно, но я не в силах допеть ее до конца без того, чтобы слезы не остановили меня» *.

Рене — тот же Руссо, но видоизмененный; это не бродячий путешественник, не вороватый ученик гравера, не чичисбей зрелых красоток, а благородный странствующий рыцарь, возлюбленный индианок и сильфид. Если бы Шатобриан не читал «Исповеди», многие источники красоты, составляющие очарование «Записок», остались бы ему неведомыми. Руссо первым, как сказал Сент-Бёв, «внес вкус деревни» в нашу литературу. Дни, полные «соблазнов, восторгов и наслаждений», проведенные Шатобрианом с Натали Ноай, воскрешают в памяти те «нежные, печальные и трогательные мгновения», какие испытал Руссо возле мадам де Варанс. Жан-Жак задал тон Рене.

Стендаль был не меньше обязан Руссо. И не только в силе чувств его героев и пылкости их признаний чувствуется влияние сего великого предшественника, но и самый образ Жюльена Сореля вылеплен с Руссо, каким мы его знаем в «Исповеди». Жюльен у маркиза де ля Моль — это Руссо у графа Гувона: первый старается преодолеть пренебрежение Матильды, второй — привлечь внимание мадемуазель де Брей. Руссо пробивает пелену презрения, как и Жюльен, своим знанием латинского языка: «Все смотрели на меня и переглядывались, не говоря ни слова. В жизни не видано было подобного изумления. Но мне особенно польстило удовлетворение, которое я ясно заметил на лице м-ль де Брей. Эта гордая особа

* Руссо Жан-Жак. Исповедь. М., ГИХЛ, 1949, с. 154.

удостоила меня еще одного взгляда, который по меньшей мере стоил первого; потом, устремив глаза на своего дедушку, она, казалось, с некоторым нетерпением ждала должной похвалы мне, которую тот сейчас же воздал, так искренне и с таким довольным видом, что весь стол хором присоединился к нему. Краткая, во всех отношениях восхитительная минута!» * Не напоминает ли вам это сцену из «Красного и черного»?

И разве смог бы сто лет спустя Жид написать «Если зерно не умирает» [1] с такой искренностью в выражении чувств, если бы Руссо не подал столь блестящий пример в своих признаниях? У Жида больше притворства, у Руссо — снисходительности; Жид — «выходец из верхов буржуазии», Жан-Жак — сын буржуа из низов, но вкус и почти религиозное стремление к искренности не были до Руссо столь естественными побуждениями человека. Классики более почитают приличие, чем истину: Мольер и Ларошфуко приукрашивали откровенность; Вольтер не делал ни того, ни другого. Руссо похваляется тем, что говорит обо всем без утайки.

В библиотеке Невшателя хранится первый черновой набросок начала «Исповеди». Здесь гораздо выразительнее, чем во введении к законченной книге, немного театральном, перенасыщенном трубными звуками Страшного суда и призывами к верховному существу, Руссо выявляет «идею своего замысла»:

«Никто не может описать жизнь человека лучше, чем он сам. Его внутреннее состояние, его подлинная жизнь известны только ему. Но, описывая их, он их скрывает, рисуя свою жизнь, он занимается самооправданием, показывая себя таким, каким он хочет казаться, но отнюдь не таким, каков он есть. Наиболее искренние люди правдивы, особенно в том, что они говорят, но они лгут в том, что замалчивают; и то, что они скрывают, изменяет, таким образом, значение того, в чем они лицемерно признаются; говоря только часть правды, они не говорят ничего. Я помещаю Монтеня во главе этих «искренних лжецов», которые хотят обмануть, говоря правду. Он показывает нам свои недостатки, но только привлекательные: нет ни одного человека, который не был бы неприятным. Монтень изображает себя похоже, но только в профиль. Но, может быть, у него изуродована щека или выколот глаз с той стороны, которую он прячет, а это меняет всю физиономию».

Этот оригинальный набросок заставляет задуматься над двумя

* Там же, с. 110—111.

вопросами: не был ли сам Руссо «искренним лжецом» и возможна ли абсолютная искренность?

Возможно, Руссо сам верил в свою искренность и абсолютную честность. Он хотел быть таким, даже вызывая отвращение к себе, когда признавался в рано развившейся склонности к удовольствиям наедине, в счастье, которое он испытал, получая оплеухи мадемуазель Ламберсье, в застенчивости с женщинами из-за своей чрезмерной чувствительности, которая иногда приводила к импотенции, в почти кровосмесительной связи с мадам де Варанс и в других афишируемых странностях. Однако здесь надо иметь в виду, что искренен Руссо, только говоря о сексуальной сфере, и эта искренность — своего рода эксгибиционизм. Писать, что все это доставило ему много удовольствия, значило вызвать у тысяч читателей любопытство к своему беспорядочному образу жизни и тем самым подать пример. Цинизм подобных высказываний писателя — способ ворваться в интимный мир читателя, сделать его сообщником, подобным и родственным себе. Писатель, который решается на это, склонен скорее преувеличивать, чем преуменьшать свои недостатки.

Правда, Руссо изобличал себя еще в воровстве, в ложном обвинении (лента бедной Марион), в неблагодарности к мадам де Варанс. Однако кража эта была мелкой; о доносе он говорит, что это малодушие; измена, в которой он себя так сильно обвиняет, относится к тому времени, когда между ним и мадам де Варанс уже давно не было близости, и многие другие мужчины поступали тогда таким же образом. Руссо яростно кается в своей вине, хорошо зная, что читатель все равно его оправдает. И наоборот: он быстро проходит мимо того факта, что подбросил всех своих детей, как будто это не стоящий внимания пустяк. Не принадлежал ли сам писатель к породе тех «искренних лжецов», которые, говоря нам о своих недостатках, показывают только те, какие можно простить?

Руссо ответил на этот вопрос: «Вы не найдете человека, который осмелился бы сказать, что он искренней меня!» И в этом он прав. Потому что полная искренность предполагает, что человек должен сохранять объективность, анализируя себя, словно вещь. Но что делать, если самый аналитический ум в некоторых аспектах деформирован? Писатель, повествующий о своем прошлом, полагается на память, которая, словно актер или казуист, сама делает первую выборку. Особое значение писатель придает тем эпизодам, о которых он сохранил яркое представление, пренебрегая — без всякой мысли о том — множеством часов, когда он жил обычной жизнью. Жорж Гусдорф в «Открытии самого себя»[2] разбирает этот механизм: «Исповедь никогда не расскажет всего. Может быть, потому, что действительность чрезвычайно сложна, никакое описание не восстановит ее совершенно правдиво. Мнение старого дневника прошлых лет весьма показательно в этом отношении. То, что мы фиксировали изо дня в день, наша первая интерпретация каждодневной реальности нисколько не соответствуют тому, что сохранила об этом память...»

Писатель, сочиняющий исповедь, думает, что воскрешает свое прошлое; в действительности он пишет о том, каким стало это прошлое в настоящем. Фуше в старости, вспоминая годы революции, писал так: «Робеспьер как-то сказал мне: «Герцог Отрантский...» Фуше добросовестно забыл, что он тогда еще не был герцогом[3]. Так позднейшие события бросают иной свет на прошлое. Неизменная потребность согласования этих внутренних противоречий побуждает нас искать мотивы для оправдания поступков, которые в свое время зависели от случая, плохого пищеварения, характера собеседника. «Чем пристальней я вглядываюсь в прошлое, тем сильнее искажаю,— сказал Валери,— и тем больше изменяю предмет». Нам кажется, что мы помним некоторые случаи из нашего детства; на самом деле мы помним только то, что нам о них рассказали.

Каждому человеку свойственно притворяться. Мы не только играем ту или иную роль для других, но и для себя. Мы чувствуем настоящую потребность установить соответствие между «я» вымышленным и настоящим, которое толкает нас на те или иные действия, чуждые нашему инстинкту. Вся наша мораль основывается на второй, более стабильной природе человека. Каждый человек есть, в сущности, сочетание разных характеров, и поэтому искренний писатель должен был бы охарактеризовать их все; однако эти характеры настолько противоположны, что писатели идут на это крайне неохотно. Стендаль ясно показал нам у своих героев смешение безрассудства и логики; о том же говорит и его собственный «Дневник», однако такая непоследовательность чаще встречается в литературе, чем в жизни. Что было бы с искусством, если бы оно не привносило в природу большего порядка, чем в ней есть?

Правильно утверждают, что исповедь — это всегда роман. Если мемуарист честен, то сообщаемые им факты верны исторической правде настолько, насколько ему позволяют память и его собственная интерпретация этих фактов. Чувства — это уже объект его воображения. «Исповедь» Руссо — лучший плутовской роман[4]. Все

романические элементы заимствованы Руссо из литературных произведений этого жанра: юность, предоставленная самой себе, большое разнообразие ситуаций, характеров и мест, любовные похождения и путешествия и постепенное осознание пустоты светского общества, что побудило героя романа покинуть его, когда ему исполнилось сорок лет. Все эти особенности могли бы дать пищу новому «Жиль Блазу» [5] на чувствительный лад, и Руссо ни одной из них не пренебрег.

Странное впечатление производит высказывание писателя о том, что изображение даже давно угасших чувств должно быть более правдивым, чем описание событий прошлого. «Я могу упустить факты, что-то переставить, ошибиться в датах, но я не вправе обманываться ни в том, что я сам испытал, ни в том, к чему привели меня мои чувства. Вот мой принцип. Единственная цель моей исповеди — детально познакомить читателя с моим внутренним миром при всяких обстоятельствах моей жизни...» Из этого следует вывод, что человек может ограничиться знанием своего внутреннего мира, оторванного от внешнего, и что мысль не всегда есть перцепция. Такому человеку я абсолютно не верю. Руссо был правдив не в своих признаниях, а в добросовестном изложении фактов, к которым относился с таким пренебрежением.

Тот, кто рассказывает о своей жизни и пишет автопортрет, почти никогда не подозревает, что, сам того не желая, он всегда оказывается в аналогичных ситуациях. Стендаль рядом с Анжелой Пастагруа — то же, что Стендаль у ног Мелани Луасон, Руссо в любовном треугольнике с Сен-Ламбером и мадам д'Удето напоминает Руссо в жизни втроем с мадам де Варанс и Клодом Ане. Многое в поведении Руссо объяснялось его плохим здоровьем. Болезнь мочевого пузыря заставила его покинуть свет. Из принудительного воздержания Руссо выводит целую доктрину. Он поражается тому, что, «обладая такими пламенными чувствами и сердцем, переполненным любовью, он никогда не пылал страстью к какой-либо определенной женщине». И бессознательно дает этому объяснение. «Главной причиной, которая заставила меня вести уединенный образ жизни и отказаться от общения с женщинами, был мой недуг». Сама мысль о встрече с женщиной, которая ему нравилась, приводила его в такое неодолимое волнение, что он являлся на свидание совершенно обессилевшим. Именно этому несовершенному механизму Жан-Жак и обязан своими злоключениями; его беде мы обязаны «Исповедью» и «Новой Элоизой». «Писатель вознаграждает себя как может за некоторую несправедливость судьбы».

Знание самого себя было бы вполне возможным, если бы ум человеческий отличался достаточной объективностью, чтобы человек, говоря о чувствах, учитывал бы свое происхождение, детские годы, общественное положение, укоренившиеся предрассудки, свойства организма и предел его физических возможностей, круг обязанностей, обстоятельства, вызывающие у человека сопротивление и желания, эпоху, в какую он живет, причуды, увлечения, суеверия своего времени. Можно представить, как будет выглядеть «мсье Тэст» *, сбросивший с себя чуждые наслоения. Останется ли у него после этого хоть что-нибудь свое? И не является ли глубокое знание самого себя познанием мира?

О чувствительности Руссо можно сделать несколько замечаний. Уже с детства он проявлял тот живой непосредственный интерес к женщинам, который будет придавать поэтичность его произведениям, как только он окажется во власти нежных чувств. Нет ничего изящнее описания — в четвертой книге «Исповеди» — его прогулки с мадемуазель де Графенрид и мадемуазель Галлей и того чистого наслаждения, какое она ему доставила.

«Мы обедали в кухне арендаторши; подруги сидели на скамейках по обе стороны длинного стола, а их гость — между ними, на трехногой табуретке. Что это был за обед! Какое очаровательное воспоминание! Зачем, имея возможность без всякого ущерба наслаждаться такими чистыми и подлинными радостями, желать других? Никакой ужин в парижских ресторанах не может сравниться с этим обедом — я говорю не только о веселье, о тихой радости, но также о самом удовольствии от еды. От обеда мы кое-что сэкономили: вместо того чтобы выпить кофе, оставшийся у нас от завтрака, мы приберегли его, чтобы полакомиться им со сливками и пирожными, которые они привёзли с собой, а чтобы не дать нашему аппетиту заглохнуть, мы отправились в сад закончить нашу трапезу вишнями. Я влез на дерево и кидал им пригоршни вишен, а они сквозь ветви бросали в меня косточками. Раз м-ль Галлей, протянув фартук и откинув голову, стала так удобно, а я прицелился так метко, что одна пригоршня попала прямо ей на грудь. Сколько было смеху! Я говорил себе: «Зачем мои губы — не вишни! С какой радостью я бросил бы их вот так!» **

Не менее очаровательна — во второй книге — и идиллия писателя с мадам Базиль:

* См. статью о П. Валери.— *Прим. ред.*
** Руссо Жан-Жак. Исповедь. М., ГИХЛ, 1949, с. 147.

«Я пережил невыразимо сладкие мгновения. Все, что я перечувствовал, обладая женщинами, не стоит тех двух минут, которые я провел у ее ног, не смея даже коснуться ее платья. Нет, не существует наслаждений, подобных тем, которые способна доставить нам честная, любимая женщина; близ нее все ласкает нас. Легкий призывный жест, знак пальцем, слегка прижатая к моим губам рука — вот единственные милости, какие я когда-либо получал от г-жи Базиль, но воспоминание об этих милостях, в сущности таких незначительных, до сих пор приводит меня в восторг» *.

Сент-Бёв с полным основанием восхищается прелестным описанием первой встречи писателя с мадам де Варанс и приветствует появление во французской литературе новых страниц, раскрывающих перед читательницами Версаля[6] и теми, кто их окружает, незнакомый им мир — мир, полный свежести и солнца. «Они (эти страницы) представляют сочетание чувствительности и естественности, причем острие чувствительности выступает только тогда, когда это необходимо, чтобы освободить нас от фальшивой метафизики сердца и спиритуализма условности...» Но Сент-Бёв сетует на то, что писатель, способный выразить всю чистоту наслаждения и достойный его, не проявляет, к сожалению, должного вкуса в эпизодах с ужасным Мором, лионским аббатом, или с мадемуазель Ламберсье. И почему писатель называет мадам де Варанс «мамочкой» в тот самый миг, когда она становится его любовницей?

Сент-Бёв, представитель уже не существующего класса, объясняет эти ошибки писателя и «некоторые недостойные и вызывающие отвращение выражения, которые не знакомы порядочному человеку», тем, что Руссо был одно время лакеем и воспринял лакейский лексикон. Но «тому, кто оказывался в разных условиях, не кажется странным называть некоторые неприличные и постыдные вещи своими именами». Мы отрешились теперь от подобных предубеждений, и цинизм современного лексикона не является более в наше время принадлежностью определенной среды. Смелость Руссо, шокировавшая критиков XIX века, кажется нам сегодня почти робкой.

Можно ли сожалеть, что Руссо и его подражатели осмеливались проповедовать то, что знает каждый человек и должна знать любая женщина? Восхвалять искренность, когда она замалчивает существенное, и негодовать, когда она показывает человека таким, каков он есть,— это ли не лицемерие? В сексуальной искренности есть

* Там же, с. 94.

своя привлекательная сторона, которая по ассоциации пробуждает сочувствие читателя и ощущение братства; это приносит ему известное утешение. Найдя у другого человека, и притом великого, те же желания, а иногда и причуды, которым читатель сам предается или которые по меньшей мере вводят его в искушение, он проникается доверием к самому себе, его колебаниям приходит конец. Вот выигрыш для него. Однако есть здесь и свои опасности. Заставлять целую эпоху жить в атмосфере чувственности вредно. Времена цинизма были всегда и временами упадка. Рим Гелиогабала заставляет жалеть о Риме Катона[7]. Чрезмерное целомудрие может быть причиной мучительной угнетенности духа; распущенность ведет к безрассудству...

Однако те, кто усердно предается любви, вовсе не относятся к тем, кто много говорит о ней. Руссо много говорил о любви и этим раздражал своих друзей, которым проповедовал о добродетели, отнюдь не намереваясь, однако, ее укреплять. Чтобы понять причину жестокой неприязни общества и обеих церквей к Руссо, нужно вспомнить о философии, ставшей в 1750 году неожиданно модной. Руссо покорил Париж как просвещенный гражданин, друг добродетели, противник мнимых удовольствий, враг цивилизации. Но, порицая театр, Руссо в то же время поставил оперу при дворе[8]; гордый республиканец, он получил от мадам де Помпадур пятьдесят луидоров; апостол освященной браком любви вступил в связь с девицей, соблазнив ее еще совсем юной; и, наконец, будучи автором знаменитого трактата о воспитании[9], он поместил всех своих детей в приют для подкидышей или, во всяком случае, похвалялся этим. Все это дало мощное оружие в руки его врагов.

Да, у Руссо было их немало, и вся вторая часть «Исповеди» представляет попытку оправдаться от их клеветнических наветов. Шесть первых книг, созданных в Англии, в Вутоне, и доведенных до 1741 года, рассказывают о счастливых ученических годах Руссо. Последние шесть книг написаны с перерывом в два года, с 1768 по 1770 год, в Дофине и в Тире. Повествование заканчивается 1766 годом, в момент, когда Руссо, преследуемый одновременно Францией, Женевой и Берном, решается искать убежища в Англии. Вторые шесть книг рассказывают о том, как Руссо взял Париж, о связи с Терезой Левассер, о начале литературной жизни, о нежной любви к мадам д'Удето и о злополучных последствиях этой страсти.

Кроме того, есть в этой книге и другие прекрасные эпизоды. Радостное чувство, которое испытывал Руссо во время своих посещений мадам д'Эпине в Эрмитаже, где он наслаждался красота-

ми природы, манившей его к себе, заставляет его с нежностью писать о зеленой траве, деревьях, цветах, ясных прудах; создание «Юлии» под впечатлением этих счастливых, опьяняющих дней; любовь к этой Сильфиде — плоду его воображения; прогулки с мадам д'Удето; романтика первых встреч, свидания ночью в роще — все это передано Руссо великолепно и с умилением, как и пейзажи Шарметты.

Но постепенно дух недовольства проникает в повесть. Запах тления и свечей примешивается к благоуханию лета, Руссо кажется, что какие-то тайные силы неотступно преследуют его. Уже начали раздаваться глухие раскаты, предшествующие грозе, и... «стало ясно, что вокруг моей книги и меня самого куется заговор и что скоро он даст себя знать...» * Не было ли это манией преследования? Или писатель жаловался беспричинно? Долгое время комментаторы так и думали, потому что противникам Руссо, тоже писателям, и притом крупным, последующие поколения верили. Однако то, что мы читаем в книге Анри Гийемена[10] «Человек, две тени», не позволяет сомневаться в наличии врагов у Руссо, жаждущих его погубить в силу разных, но преследующих одну цель причин.

Скромный, несчастный, неизвестный, оригинальный, к сорока годам он достиг прочного положения. Светские дамы гордились тем, что открыли новый талант. Затем к Руссо пришел и успех — то, что люди меньше всего прощают. Гримм, Дидро, которых Руссо считал своими самыми верными друзьями, вынуждены были выслушивать похвалы в его адрес. Гримм[11] страшно злился; Дидро, совсем не злой, не мог простить Руссо его христианства. Тот факт, что длительное знакомство с энциклопедистами укрепило веру женевского гражданина, вместо того чтобы ее поколебать, мешал всему их кругу в успешной пропаганде атеизма. Но что значило для Руссо христианство, когда сам он следовал то той, то другой религии! Протестант, затем католик, потом снова протестант, он предпочитал исповедовать свою собственную веру — веру савойского викария[12], освобожденную «от пустословия». Ее независимость, достойная уважения, хотя и опасная, вооружила против него и иезуитов и пасторов.

У Руссо оставались женщины, очень влиятельные, которые долгое время покровительствовали ему в благодарность за ту нежность, с какой он всегда говорил о них. Руссо отпугнул и женщин. Они просили его разогнать их скуку, добивались его общества. Но Руссо предпочитал отдаваться мечтам во время одиноких прогулок[13], чем служить украшением будуара знатной дамы. Его недуг делал его непригодным для трудного ремесла куртизана и фаворита. Мадам д'Эпине хотела ему добра, но Руссо смертельно уязвил ее, полюбив ее невестку, мадам д'Удето, и не скрыв этого от нее. Наивность Руссо была столь велика, что он поведал о своей новой любви Дидро, которого считал другом, хотя в действительности тот уже им не был. Нет врага более жестокого, чем прежний друг. Чтобы оправдать в собственных глазах плохой поступок, он с удовольствием чернит того, кого предает. Дидро злоупотребил доверием Руссо; Гримм искусно подлил масла в огонь. Даже мадам д'Удето, влюбленной в него, наскучил поклонник, одновременно и платонический и нескромный — две непростительные ошибки. И тогда Руссо вдруг увидел, что весь тот маленький мир, который когда-то казался ему восхитительным, ощетинился против него. Ему пришлось покинуть Эрмитаж[14]. Это была подлинная драма.

* Там же, с. 513.

Об остальном можно было бы умолчать[15]. Вереницы писем, тоскливый анализ настроений гольбаховского кружка[16], мелочность жителей Берна и Валь-де-Травера — все это представляет некоторый интерес для историка литературы. Но для впечатлительного читателя прелесть «Исповеди» исчезает с последней, двенадцатой книгой, хотя Жан-Жак по-прежнему вызывает его восхищение и признательность. Сей труд заканчивается так же, как и начинается,— восхвалением искренности:

«Я рассказал правду. Если кому известно что-нибудь противоположное рассказанному здесь, ему известны только ложь и клевета; и если он отказывается проверить и выяснить их вместе со мной, пока я жив, он не любит ни правды, ни справедливости. Что до меня, то я объявляю во всеуслышание и без страха, что всякий, кто, даже не прочитав моих произведений, рассмотрит своими собственными глазами мой нрав, характер, образ жизни, мои склонности, удовольствия, привычки и сможет поверить, что я человек нечестный, тот сам достоин виселицы» *. Есть все основания думать, что Руссо, насколько слабость человеческого ума это позволяет, сказал правду — свою правду.

* Там же, с. 581.

«СОВРАЩЕННАЯ КРЕСТЬЯНКА»

Заслуживает ли эта книга второго ряда того, чтобы стоять в первом, как считали Стендаль, изучавший по Ретифу нравы века, и Жерар де Нерваль[1], говоривший: «Быть может, ни у одного писателя не развито до такой степени, как у Ретифа, ценнейшее качество — воображение». Поль Валери в 1934 году писал



Ретиф де ла Бретонн

своему другу: «Я ставлю Ретифа намного выше Руссо. Я открыл скучнейшую «Новую Элоизу» и захлопнул, как шкатулку, где выдохшиеся духи скверно пахнут и растравляют душу. Ретиф — это сельский Казанова[2]. Я готовлю также собственные «Успехи добродетели» (это не шутка)». Поль Валери считал Добродетель, как и Академию, условностью, но он знал цену условностям.

Был ли он прав, поставив Ретифа выше Руссо? Не думаю. Этих двух мастеров публичной исповеди объединяла ужасающая откровенность, скорее преувеличивающая, чем скрывающая грехи, и вкус к показной чувствительности, на деле мирящейся с тем, что осуждается на словах. Но Руссо намного нравственней и воспитанней. Г-жа де Варанс, г-жа д'Удето и некоторые другие повлияли на него. То немногое, что Ретиф узнал о свете, он почерпнул от Бомарше, Гримо де ла Реньера, позднее от графини де Богарне[3]. Он был бедным крестьянином, ни с кем, кроме мелких буржуа, не знался. Но это и сделало его незаменимым. Нельзя найти лучшего свидетеля, чтобы представить себе картину народной жизни XVIII века в Париже и провинции.

Всех прочих романистов своего времени Ретиф превосходит и разнообразием изображаемых событий. Крестьянская жизнь, сельская идиллия, насилия, ночные оргии, похищения, развращенные и сентиментальные девочки — роман ужасов соединяется в его творчестве с деревенским рассказом в духе Жорж Санд. Поль Бурже[4] назвал Ретифа «Бальзаком для питекантропов». Это и точно, и несправедливо. Смутный набросок человеческой комедии уже возникает у Ретифа, хотя у него нет ни бальзаковского «ясновидения», ни знания скрытых пружин, движущих обществом и человеком. Одержимый болезненной чувственностью, он только ее и видел в мире, будь то город или деревня. Сексуальность важна, но важна не она одна.

Есть стиль и есть стилистика. «Нравственность — это жемчужное ожерелье: развяжите узел, и все разлетится». Вот фраза, достойная Лабрюйера или Жубера[5]. Но для художественного творчества узел — это вкус. У Ретифа он был плохой. Он слишком грубо выставлял напоказ и свою личную жизнь, и чужую. Он даже не подозревал, что писатель может многое выразить с помощью намека, недосказанности. И все же всегда его будут читать, сравнивать с великими. «Руссо рынков и ручьев...» Что ж, но ведь его назвали Руссо. «В «Опасных связях» Лакло предстал Ретифом светского общества...» Что ж, но сравнили-то его с Лакло. Вот что требует серьезных размышлений.

I

Прежде чем перейти к «Совращенной крестьянке», вспомним, как протекала вплоть до создания сего романа удивительная, трагичная, а иногда и беспутная жизнь писателя. Лучшим путеводителем по жизни Ретифа, чьи признания часто сомнительны, а исповеди вымышлены, служит прекрасная биография, написанная Марком Шадурном, который сам многим обязан безграничной эрудиции крупнейшего знатока Ретифа Дж. Райвза Чайлдза.

Эдм-Никола Ретиф (или в другой орфографии — Рестиф) родился в 1734 году в бургундской деревушке Саси. Позже он выберет псевдонимом, а потом прибавит к своему имени название фермы де ла Бретонн, на которой его отец обосновался с 1742-го. Эти потомственные крестьяне сперва были протестантами, потом, не изменив вероисповедания, перешли от реформаторства к янсенизму[6]. По вечерам отец читал Библию чадам и домочадцам. Он подавал всем пример упорной работы и истинно добродетельного поведения. Это не мешало ему любить женщин и саму любовь, но только в законном браке. От первой жены у него было семь детей; после ее смерти он утешился с хорошенькой вдовой, Барб Ферле, в молодости служившей горничной у принцессы Овернской, а потом вернувшейся в родную деревню.

Следует прочесть Мариво и Бомарше, чтобы оценить изящество, ум, хорошие манеры субреток XVIII века. Эдм Ретиф был достоин Барб Ферле. Всеобщему уважению обязан он должностью окружного судьи, сделавшей его тем самым нотариусом и мировым судьей всей деревни. Наш Ретиф был первым ребенком от второго брака, старшим из следующих семи детей. Ребенок болезненный, возбудимый, умный, чересчур развитой, он уже в шесть лет лазил к девчонкам под юбки. Еще в детстве он выучился читать по латинско-французскому псалтырю. Поэтому он писал по-латыни, как по-французски, и всю жизнь заносил в дневник свои прегрешения на этом древнем языке, наивно рассчитывая сохранить тайну.

В те времена в богатых провинциях деревня была раем для подростков. В рассказах Нерваля, как и в «Мемуарах» Дюма-отца, встречаем мы парней, качавшихся на качелях, по ночам затевавших игры в «волка и девицу» — повод пообнимать девушек. Эдм-Никола, должно быть, навсегда запомнил имена очаровательных существ, так волновавших его в ту пору. Странное время, когда крайняя распущенность соединялась с глубочайшим уважением к Священному писанию. С одной стороны, грубая Бургундия, описанная Сидони Колетт[7], с другой — суровые патриархи, заставляющие вспомнить тех крестьян-протестантов юга, чьи псалмы слушал Жид. Трудно представить, но эти противоречивые лики одного края естественно сливались в единое целое.

Пока дьявол и господь бог боролись за душу юного Эдма-Никола, отец раздумывал, куда его пристроить. Для пахаря он был слишком бледен и чувствителен. Сделать из него адвоката? Священника? Один из сводных братьев, Тома, был аббатом и преподавал в семинарии церковным служкам, ему и доверили подростка. Суровые янсенисты семинарии в Бисетре закалили его ум. Быть может, они смогли бы спасти его от лукавого, но парижский архиепископ, монсеньор Кристоф де Бомон изгнал приверженцев Янсения. Эдм-Никола, отправленный в Куржи к кюре, отдался своим прежним страстям. У него начал складываться идеальный образ женщины (Сильфиды Шатобриана), единственной, которую он мог бы полюбить. Однажды он увидел ее в церкви. Ее звали Жанетт Руссо, она была скромна, красива, высокого роста. «Я лишь о ней одной молил господа и буду искать ее все дни моей жизни». И он действительно вплоть до смерти искал единственную. Для этого пришлось испытать тысячу и одну. Так рождаются Дон Жуаны.

Чего желал он? Одну только Жанетт или целый гарем девушек? Он начал писать поэму, где просил у короля участок земли с пасекой, птичником, водопадом и дюжиной одалисок в придачу. Картина потаенных желаний. «От недостатка плотских утех мой разум насыщался вымышленными». С тех пор он всегда находился на грани мечты и реальности, жил среди гнусной реальности и мечтал о райской любви. Но почему бы ему попросту не отправиться в ла Бретонн помогать отцу и не жениться на одной из тех очаровательных девушек ночей Саси? Но отец был против. Еще раз напомним — этот паренек не был создан для крестьянской жизни. Его отдали в ученики к печатнику из Оксера Фурнье. Было ему семнадцать лет.

Хозяин г-н Фурнье был тучен и похотлив, жена его, Колетт Фурнье, в ту пору находилась в Париже. Новичка обижали и рабочие, обращавшиеся с ним как с рабом и шутом, и хозяин, заставлявший его обедать на кухне. Все изменилось с приездом хозяйки. Колетт Фурнье (которую Ретиф вывел в «Господине Никола» под именем Колетт Парангон) сыграла в его жизни mutatis mutandis* ту же роль, что и г-жа де Варанс в судьбе Руссо. «Представьте себе высокую, прекрасно сложенную женщину, в лице

* С соответствующими изменениями *(лат.)*.— *Прим перев.*

которой слились красота, благородство и милая пикантность француженки, смягчающая величественность. Голос робкий, нежный, звучный, проникающий в душу, походка сладострастная и целомудренная. Обращение приветливое, доброжелательное. Такой была Колетт по возвращении из Парижа».

Надо ли говорить, что впечатлительный мальчик тотчас воспылал безумной страстью? Но Колетт в отличие от г-жи де Варанс отнюдь не стремилась воспитать из него образцового возлюбленного. Буржуазная добродетель не позволяет себе аристократических вольностей. Колетт заметила хорошие манеры юного Ретифа, удивилась его образованности, позволила читать ей вслух Расина (что было небезопасно) и за несколько дней преобразила его жизнь. В «Господине Никола» он рассказывает, что никогда бы не осмелился мечтать о победе, если бы не вмешался дьявол, принявший обличие скверного монаха Годе д'Арраса — циничного наставника юного янсениста. Существовал ли в действительности Годе д'Аррас? Некоторые исследователи не сомневаются в этом. Марк Шадурн считает иначе. Среди приятелей подмастерья из Оксера был толстяк Годе де Верзи, мало пригодный для роли духовного искусителя. Что же до Годе д'Арраса, то, по мнению Шадурна, он всего лишь литературное воплощение потаенных стремлений самого автора.

Я тоже так думаю. Фауст и Мефистофель — это два облика Гёте. Г-жа де Мертей и Вальмон раскрывают нам те мысли Лакло, о которых не говорят его поступки. Нет сомнений, что имморалист Менальк[8] — это Жид, совращающий самого себя. Жид любил разговаривать о дьяволе и льстил себя дружбой с ним. В душе Эдма-Никола Ретифа жили робкий и набожный юноша, вскормленный Библией, и настоящий эротоман, распаляющийся от запаха раскрытого бельевого шкафа прекрасной Колетт. Бесспорно одно — дьявол, воплотился он или нет в Годе д'Аррасе, в Ретифе победил. «Осмелься, осмелься», — нашептывал сатана, как он будет нашептывать Жюльену Сорелю в ту памятную ночь в Верьере, когда он силой взял руку г-жи де Реналь. Ученик осмелился. Чтобы «набить руку», он начал с завоевания юной и красивой соседки Мадлон; она забеременела, сделала аборт и умерла. С любовью не шутят. Другая прелестная девушка, Мен Блонд, решилась пройти по карнизам, чтобы пробраться в комнату пылкого подмастерья. «Осмелься, осмелься», — и он попытался одержать победу над добродетельной Колетт. Успешно ли? Так утверждал он, но умел ли он отличать желания от их исполнения? Во всяком случае, его, вероятно,

выгнали за эту «преступную» смелость: «Осыпанный жестокими упреками, я спасся от них бегством...» В сентябре 1755-го он отправился в Париж на небольшом грузопассажирском судне.

В 1756 году Париж бедняков представлял собой жалкое зрелище. Огромный город, плохо освещенный, плохо вымощенный, без сточных желобов, без фонарей, давал приют не только тысячам честных людей, но и опасному сброду, мошенникам и проституткам. Соединение развращенности богатых и нужды бедняков увеличивало армию порока. Поразительно, как часто встречаются в романах этого времени матери, торгующие своими дочерьми. «В Париже, — пишет Ретиф, — любовь должна быть менее скромна и добродетельна из-за того, что сдерживающая сила общественного мнения равна нулю... Рабочий трудится до седьмого пота день и ночь в надежде выпить в воскресенье в кабаке отвратительного вина с грубым и отталкивающим предметом своей страсти».

Такой и была грустная жизнь наборщика Ретифа, плохо зарабатывавшего, жившего в меблирашках, которого только работа спасала от полного развращения. Его сестра Женевьева, покинувшая Саси ради парижских улиц, повела себя столь скверно, что родные упрятали ее на восемь лет в монастырь Сент-Пелажи. Она вышла оттуда лишь затем, чтобы стать женой кучера. В 1757-м Ретиф узнал о смерти г-жи Фурнье, прекрасной хозяйки из Оксера. «Страшная пустота в моем сердце росла с каждым мигом. Той, чьего презрения я боялся пуще смерти, больше не существовало». Теперь он скользит «от падения к падению, от наваждения к наваждению», от любовницы к любовнице. К любовницам вымышленным или живым? Увы! Реальностью были шлюхи, а прекрасные актрисы только сном. И все же одна трогательная история кажется правдоподобной — история юной проститутки Зефиры, любовью искупившей прошлое, но умершей в тот момент, когда она, может быть, наставила бы этого доморощенного Дон Жуана на путь истинный.

После смерти Зефиры он женился в 1760 году на ведьме — Аньес Лебег из Оксера, которая немедленно наставила ему рога самым бесстыдным образом. (Позже она станет любовницей нежного Жубера!) Проникшись отвращением к жизни, Ретиф ищет пути к бегству. Уже давно наборщик горит желанием печатать не чужие романы, а историю собственной жизни. В 1766 году его первая книга «Добродетельная семья, сочинение г-на де ла Бретонна» выходит у вдовы Дюшен. Ему тридцать три года. В течение семи лет он прозябает в безвестности, пишет с поразительной легкостью роман за романом, снедаемый страстью облегчить душу исповедью,

придавая событиям тот оборот, в котором им отказано судьбой. Наконец в 1774-м он выпустил «Совращенного крестьянина, или Опасности города», за которым последовала «Совращенная крестьянка, или Ужасная и поучительная история Урсулы Р***, сестры Эдмона, крестьянина». Позже он объединил оба произведения в «Совращенных крестьянина и крестьянку».

Книги имели необычайный успех. «Чтобы судить о сенсации, произведенной новым романом,— пишет Гримм в «Корреспонданс литерер»[9],— достаточно сказать, что некоторые приписывают его г-ну Дидро, большая часть публики — г-ну де Бомарше. Мы абсолютно уверены, что г-ну Дидро он не принадлежит, но, даже узнав, что его автор — наборщик одного известного издателя, г-н де ла Бретонн, трудно не заподозрить почти на каждой странице, что Бомарше ссудил ему и свое перо, и свой дар». Это была прекрасная похвала, ведь Бомарше ничем не ссужал печатника-крестьянина. Ретиф сам заставил плакать м-ль де Леспинас[10] и стольких других прекрасных дам. Правда, что полиция преследовала книгу как возмутительную и противную нравственности, что многие отзывались о ней как о «навозной куче, где блестят несколько жемчужин», и все же «все захотели прочесть роман, и большинство нашло в нем волнующие картины, сильно нарисованные характеры, глубокое знание парижского дна, определенного типа людей».

II

Что же такое «Совращенные крестьянин и крестьянка»? Автобиография? Да нет, не совсем. Ретиф пытался создать автобиографию, сначала описывая сельские нравы далекого детства в «Жизни отца моего», потом свои любовные приключения в «Господине Никола, или Разоблаченном человеческом сердце». «Совращенные крестьянин и крестьянка» — это скорее романический, а часто и мелодраматический рассказ о том, что *могло бы случиться* с Эдмом-Ретифом и его сестрой Женевьевой, попавшими из родной Бургундии на дно Парижа. Главные герои: крестьянин Эдмон, двойник автора; Урсула, его сестра; Пьер, их брат, предполагаемый издатель писем; Фаншон, жена Пьера; г-жа Парангон, святая женщина, нарисованная по образу г-жи Фурнье; и в первую очередь — Годе д'Аррас, искуситель, злой гений Ретифа, возникший, вероятно, под влиянием Ловласа из «Клариссы Гарлоу»[11] и породивший в свою очередь Вальмона «Опасных связей» и бальзаковского Вотрена.

Это плутовской роман, поскольку в нем скользишь от интриги к интриге, от мошенника к мошеннику, а разнообразие и ускоренный ритм приключений даже несколько ошеломляют; но это также и эпистолярный и сентиментальный роман на манер «Новой Элоизы» или «Клариссы». Это был бы во многих эпизодах и эротический роман на манер «Фобласа»[12], если бы автор не появлялся постоянно то с добродетельными примечаниями внизу страницы, то с успокоительным заглавием, то со вступительным уведомлением, дабы напомнить, что мораль существует и что бог наказывает злодеев. Но в ожидании кары злодеи и читатели наслаждаются. «В этой книге,— говорится в авторском предисловии,— вы найдете сцены простые и трогательные, возвышенные и ужасные, порок изображен здесь отвратительным, добродетель такой, какой она предстает перед престолом господним, вы видите наивность, невинность, развращенность, сладострастие, распутство, угрызения, покаяние, дивное святое поведение одной и той же героини без изменения ее характера: ей был чужд порок и свойственна добродетель; предоставленная самой себе, она вернулась к ней».

Это предуведомление правдиво. Урсула до совращения опасностями города была добродетельной, богобоязненной крестьянкой. Вокруг себя в деревне она видела лишь хорошие примеры. Ее родители — почтенные патриархи. Старший брат, Пьер, издающий письма после печального конца героев, оплакивает каждую их ошибку. Его жена Фаншон рассуждает, как отцы церкви: «Мне так кажется, по малому моему разумению, что милой госпоже не в чем себя упрекнуть: не в искушении вина, а в грехопадении, чего не случится никогда, будь на то воля господня». Точно нарисовано постепенное знакомство Урсулы с пороком — сначала снисходительность соучастницы, потом через последовательные этапы движение от нечаянного падения к закоренелому разврату, от продажи своей любви к гнусной проституции.

Наконец, сведя героиню на самую низшую ступень унижения, автор возносит ее, обретшую веру; пользуясь театральными эффектами, превращает ее в законную супругу и маркизу. Урсула была бы спасена и совращенная крестьянка превратилась бы в исправившуюся горожанку, если бы не ожесточился рок, если бы после серии мелодраматических случайностей ее не убил родной брат, несчастный Эдмон. Их хоронят в родной деревне, и надписи на могилах подытоживают то, что нам хотят преподнести как авторскую оценку. «Здесь покоится Эдмон Р***, родившийся в семье честной и добродетельной, но совращенный городом, где он умер жалкой

смертью, испытав ужаснейшие кары»... «Здесь покоится Урсула Р***, сестра его, маркиза де ***, бывшая в городе вместе с братом, жившая там, как он, и также наказанная после свершения великого покаяния. Пусть покоятся в мире. Аминь».

Многие утверждали, что эта афишированная религиозная философия — всего лишь лицемерие, необходимое для успокоения читателей и цензоров. Разве не заметно, с каким явным удовольствием описывает автор самые аморальные поступки? Разве не находим мы в его собственной жизни источники тех темных чувств, которыми он наслаждался? Он показывает Урсулу и Эдмона, искушаемых инцестом и уступающих искушению. Но мы знаем из его собственных признаний и, что важнее, из работ исследователей, что искушение это владело им до старости. «Я знаю моего Ретифа, его душу и тело... и должен сразу заявить, что человек он крайне несимпатичный»,— пишет Табаран, назвавший его «маниакальным плаксой». Да, он много говорит о добродетели, но о какой? «Наслаждение,— писал он,— это добродетель под более приятным именем» и «добродетель, делающая несчастным,— не истинная добродетель». Восемнадцатый век, как сказали по поводу Ретифа, «хотел сделать привлекательным все, вплоть до лицемерия».

Истина представляется мне более сложной. Когда Ретиф говорит о добродетели, он вспоминает образы, хорошо ему знакомые,— крестьян-янсенистов из Саси. Не надо забывать, что его идеал женщины — Колетт Фурнье, которую он превратил в г-жу Парангон, дав ей значащее имя: «совершенство» (слово, вероятно, заимствовано из языка наборщиков — так называется определенный шрифт, но не в этом дело). Письма Фаншон, замечательной невестки двоих отверженных, проникнуты такой простодушной добротой, что, признаюсь, трогают меня. Я понимаю, что Фаншон могла до слез взволновать м-ль де Леспинас.

Но если стремление к чистоте было у Ретифа подлинным, врожденным, то также подлинно, что он был болен. Сочетание рано пробудившейся пылкой чувственности с чрезмерной робостью привело к психическим отклонениям. В любви он фетишист и теряет сознание, прикоснувшись к туфельке желанной женщины. В Париже нищета и низкое происхождение заставляли его довольствоваться гнусными проститутками; естественно, он компенсирует несправедливость Эрота, описывая утонченную, роскошную любовь. Он «писатель народа», «романист с засученными рукавами». Однако народ всегда любил мелодраму. И сейчас ему больше всего нравятся фильмы, изображающие недоступную, несбыточную жизнь. Ретиф, лишенный любовных приключений, тщетно искал их повсюду — от рынка до Пале-Рояля. Он доставлял их себе в своих романах. Ведь и Руссо однажды признался, что шелковая юбка сильнее возбуждает его, чем хороший характер или острый ум.

Когда Ретиф предоставляет слово циничному Годе, то говорит очень умный, сатанинский Ретиф. Годе — последовательный совратитель и резонер. «Необходимо, дражайшая дочь моя,— пишет он Урсуле,— осознать свои жизненные принципы, если вы хотите избежать бед и наслаждаться на лоне сладострастия тихими радостями добродетели, соединенными со всеми прелестями порока (пусть это слово не пугает вас, это всего лишь слово)». И еще: «Любите деньги: для девушки вашего положения это чувство добродетельное, если оно не превратилось в гнусную скаредность». Этот дьявол осторожен, как дьявол Бернарда Шоу[13]. Он хочет соблюдать приличия, но любит правду. В весьма любопытном письме из седьмой части он стремится разграничить «то, что можно делать» от «того, чего делать нельзя». Это трактат о нравственности, написанный дьяволом.

Годе разбивает на две колонки то, что, по его особой морали, делать запрещено, и то, что человек делать вправе. «*Что нельзя делать:* каждый хозяин своего тела, но истощать его до потери нравственного и физического облика — преступление против природы и общества. Никто не обязан верить в ту или иную религию, но если публично отвергать всякую веру, то наживешь немало бед. *Что можно делать:* безусловно позволительно женщине и мужчине использовать все возможности для наслаждения, соблюдая разумные пределы; естественные поступки не могут быть противны природе... Что же касается религии, то достаточно никого не шокировать и не лишать невежд сдерживающих их запретов».

По правде сказать, все это не так уж далеко от взглядов Вольтера или Дидро. По своей философии Ретиф, отринувший мир детства,— целиком человек XVIII века. Он верит в природную добродетель крестьянина, не совращенного городом и обществом. Он восстает против привилегий богачей, против их власти над чувствами и телами бедных девушек. Он ждет, он предвещает, он жаждет революции; я уже говорил, что в нем есть что-то от Жюльена Сореля. В ожидании переворота он ратует за реформы и в этом тоже походит на Вольтера и Руссо. Он хочет преобразовать обучение, театр, орфографию, проституцию. Позже он будет призывать к общности имущества, разделу земель и даже женщин. Он охотно узаконил бы инцест. У Руссо, мыслителя более строгого,

разум направляет чувства; Ретиф никак не сдерживает свое больное воображение.

Но оно приводит его к поразительным предвидениям. В «Совращенной крестьянке» (письмо XLVIII) он догадывается, что сифилис и другие заразные болезни вызываются микробами, или, как он пишет, «миазмами, невидимыми микроскопическими существами, чьи зародыши, способные долго сохраняться, развиваются в живом организме». Он создал фантастическую теорию эволюции, говорил до Ницше о вечном возвращении[14], знал, что солнечная система перемещается в пространстве, придумывал летающие машины тяжелее воздуха и предрекал, что солдаты будущего будут сбрасывать с них бомбы. Удивительнейшее сочетание причудливого мечтателя и писателя-реалиста. Оно граничит с гениальностью.

Некоторые утверждали, что Ретиф более гениален, нежели талантлив. Но все же талант у него есть. В некоторых сельских сценах (старая крестьянка, ожидающая возвращения блудного сына), картинах внутренней жизни он стоит наравне с великими. Но все портят переполняющая его сексуальная одержимость, мешающая сочинительству, и бесконечная многословность. Он напишет тысячу страниц, в то время как Флобер десять. В его книгах много пустопорожней болтовни, но прекрасные вспышки молний освещают этот хаос. «Совращенная крестьянка» не вызывает у нас более слез, но она притягивает картиной едва знакомого Парижа, картиной, в которой мы чувствуем правду.

III

Лучший способ оценить Ретифа — смерить расстояние, отделяющее его от тех, с кем его сопоставляют. Я уже сказал, что Руссо, несмотря на сходство (откровенность в личной жизни, проповеднический цинизм, лиричность, гордыня преобразователя),— человек гораздо более значительный. Перед тенью Валери я признаюсь, что предпочитаю «Новую Элоизу» «Совращенной крестьянке»: не из-за обаяния рассказа (здесь Ретиф нередко берет верх), а из-за нравственного достоинства героев. На это можно возразить, что Ретиф изображал свой маленький мирок, которым Руссо пренебрегал. Конечно, но все дело в превосходстве как души, так и стиля.

Между Ретифом и Лакло расстояние меньше, хотя и значительное. Мы уже цитировали фразу «Ретиф светского общества». Да, Лакло перенес в свет Годе д'Арраса и создал из него Вальмона или, точнее, маркизу де Мертей. Цинизм «Опасных связей» более

откровенный, он не разоблачается так елейно, как в «Совращенной крестьянке». Президентша де Турвель не столь безупречна, как Колетт Парангон, у нее есть смешные черты, у добродетели больше оттенков. Характер Сесиль Воланж намного превосходит все нарисованное Ретифом. Одним словом, Лакло более крупный писатель, но он жил позже Ретифа и, возможно, многому научился у своего предшественника.

Что до Жерара де Нерваля, который настолько восхищался Ретифом, что это не может не удивить, если помнить о разнице их характеров, и посвятил ему прелестную книгу «Исповедь Никола», то здесь произошло недоразумение. Поскольку детство Никола в Саси напоминает сцены из «Сильвии»[15], поскольку Ретиф считал себя влюбленным в актрису, как Нерваль в Женни Колон, поскольку оба они верили в переселение душ, Жерар признал родственными их таланты. «Поразительно, что чувственный и циничный Ретиф так сильно подействовал на возвышенно-безумный ум Нерваля, пришедшего в итоге к христианской вере. Но все же это так». Возможно, что в юном Ретифе проступали черты Нерваля, но эротика быстро стерла их.

Мы помним выражение Поля Бурже — «Бальзак для питекантропов». Бесспорно, что Бальзак читал Ретифа и что тот подготовил аудиторию для литературы реалистической и «народной», столь отличной по сюжетам и по стилю от классической. Аббат Прево[16] и Ретиф помогли Бальзаку, вероятно, не меньше, чем Фенимор Купер и Вальтер Скотт. Вотрен, поучающий Люсьена де Рюбампре, напоминает Годе д'Арраса, поучающего Эдмона. Но Бальзак намного сильнее. Ретиф не смог бы создать ни Вотрена, ни Гобсека. Он был слишком занят собой, чтобы отдать часть души этим «великим чудовищам». Можно сожалеть, что он не заставил г-жу де Парангон написать Эдмону такое же наставление, как г-жа де Морсоф Феликсу де Ванденесу[17]. При всех оговорках несомненно, что Ретиф — один из создателей народного романа во Франции и что его социальные и философские рассуждения предвосхищают Бальзака.

Мы знаем, что Флобер читал Ретифа — он заимствовал у него песню слепого в «Госпоже Бовари», но великий стилист не мог восхищаться столь чрезмерным изобилием. По сути, творчество Флобера — это реакция художника на реалистический роман от Ретифа до Бальзака. Ретиф устроился бы внутри фиакра госпожи Бовари; Флоберу достаточно взглянуть снаружи на обнаженную руку, приподнимающую занавеску, и на клочки белой бумаги,

8-1046

летящие по ветру. Что касается Жида, то я уже говорил о возможном сходстве: набожное детство, восстание чувств, двойственность добродетельного и бесовского начал, совпадение функций Меналька в «Имморалисте» и Годе. Здесь сходство кончается: Жид буржуазен настолько, насколько Ретиф народен, чувственность Жида показалась бы противоестественной Ретифу, возникающий цинизм Жида ближе к цинизму «Опасных связей», чем «Совращенной крестьянки».

IV

Конец Ретифа-человека жалок. Революция, которую он призывал, покарала его и оставила в нищете. Порок наградил длинной вереницей болезней. 3 февраля 1806 года Ретифа похоронили «по-христиански» в его приходе, в церкви Нотр-Дам, и тысяча восемьсот человек проводили его на кладбище. «Его путь сквозь ад[18] завершился»,— пишет Марк Шадурн. Но книги продолжают жить. Вот уже полтора века, как они без конца переиздаются и изучаются. И не потому, что автор говорил обо всем без стыда. «Крестьянка», которую я недавно перечитал, показалась мне не слишком целомудренной, но отнюдь не непристойной и уж менее вызывающей, чем какой-нибудь роман современной молодой женщины, едва не получившей премии от почтенных дам[19]. Да если бы непристойность обеспечивала бессмертие, то выжили бы многие творения, которые сейчас никто не откроет. Для длительной читательской благосклонности есть причины более серьезные. «Крестьянка» — это одна из ранних правдивых картин беспутного народного Парижа, его улиц, притонов, бульваров, публичных домов. Книга талантлива. Хоть она и длинна, но читается без скуки. Она написана не стилем Дидро, но стилем Ретифа, и он лучше, чем у писателей, более уважаемых за примерную жизнь и благонравие. «Совращенные крестьянин и крестьянка» составляют вместе один из лучших романов XVIII века. Наконец, в нем есть поэзия и чувство. Они рождаются из правды книги, не порывающей с автобиографией. Жюль Ренар признается в дневнике, что именно воспоминания Ретифа о детстве подали ему мысль описать любовные переживания Рыжика[20]. У правды изысканный и неподдельный вкус. Страсть Ретифа к женщинам была истинной. «В этом секрет его жизни и его гения, его величия и его упадка». Он написал однажды: «Пока юные портнихи, белошвейки, модистки, полюбившие мои прежние романы, будут читать этот, я счастлив и бросаю вызов всем умникам».

В свое время его читателями были, как он желал, портнихи и белошвейки; думаю, что теперь он потерял их, но остались умники. Бенжамен Констн[21] запоем читал его книги. Шиллер горячо рекомендовал их Гёте, который оценил писателя и захотел с ним познакомиться. Бодлер писал своему издателю Пуле-Маласси: «Так где же Ретиф, из которого надо извлечь столь блестящие, изумительные отрывки?» Реми де Гурмон[22] считал исповедь его правдивей, чем у Руссо. Поль Валери, как мы видели, тоже ставил его выше Жан-Жака, что великодушно, но преувеличенно. Эмиль Анрио[23] отвел ему место среди книг второго ряда, но впереди них. И мы сами...

Кто бы мог подумать в 1784-м, что автор «Совращенной крестьянки» найдет читателей в 1984-м? И все же он их обретет. Естественное не стареет.

Перед нами книга с очень странной судьбой. Ее хорошо знают и считают одним из лучших французских романов. И однако, с давних пор ее автор занимает в истории литературы место незаметное, почти нулевое. Сент-Бёв, которого увлекали писатели, еще совсем неизвестные, посвятил Лакло лишь



Шодерло де Лакло

несколько слов. Фаге, изучавший литературу XVIII века, просто игнорировал его. И хотя другие признали «Опасные связи», однако считали эту книгу малодостойной и с дурным запашком. Жид похвалялся, будто ценит Лакло, но его похвала звучала как признание в дружбе с дьяволом.

Действительно ли эта книга так возмутительна? Ее стиль, ясный, несколько холодный, напоминает язык Расина, Ларошфуко, а порой даже (я могу подтвердить это примерами) Боссюэ. У Лакло нет ни одного непристойного слова. Он описывает рискованные ситуации, сцены со сдержанностью, для нас удивительной. По сравнению с некоторыми страницами Хемингуэя, Колдуэлла, Франсуазы Саган[1] книга Лакло кажется написанной для читателя с чистой душой. Тогда почему же она вызвала у просвещенных людей того времени столько сомнений и негодования? Это мы и попытаемся объяснить.

I. АВТОР

Лакло, или, точнее, Шодерло де Лакло, принадлежит к писателям, которые обязаны всей своей славой одной-единственной книге. Без «Опасных связей» многое было бы совсем забыто. Лакло обладал душою Стендаля, всегда готовой дерзать, но шагал по жизни в маске, и его было трудно постичь. Известно, что Лакло был холодный по натуре человек, остроумный и совсем не любезный, «высокий худой господин, рыжеволосый, одетый всегда в черное». Стендаль, встретивший Лакло в конце его жизни, вспоминает сидевшего в губернаторской ложе Миланского театра старого артиллерийского генерала, которому и поклонился за его «Опасные связи».

Ничто, казалось, не предрасполагало молодого лейтенанта к созданию образа французского ловеласа. С 1769 до 1775 года Лакло служил офицером в Гренобле, в одном из французских гарнизонов, где совсем не скучал. Он наблюдал жизнь местной знати, нравы которой были весьма легкомысленны. «Молодые люди получали от своих богатых любовниц деньги, уходившие на роскошные наряды и содержание бедных возлюбленных». Однако сам Лакло вел себя по-иному. Один из его биографов пишет, что если Стендаль был на войне интендантом, то Лакло служил в любви разведчиком[2]. Он любил болтать с дамами и выслушивать их признания, тем более что все они охотнее откровенничают с невоюющими поверенными их чувств, чем с великими завоевателями сердец, и только ждут случая рассказать им о своих любовных делах. Генри Джеймс[3],

Марсель Пруст и даже Толстой многое почерпнули из этой чисто женской «ребячьей болтовни». Так порой из маленьких сплетен вырастают большие романы.

Лакло был поклонником Руссо и Ричардсона. Он читал и перечитывал «Клариссу Гарлоу», «Новую Элоизу», «Тома Джонса»[4], и это помогло ему изучить технику романа. В Гренобле он нашел своих персонажей, узнал немало забавных историй. Маркиза де ла Тур дю Пин-Монтобан была, как говорят, оригиналом маркизы де Мертей. Если считать, что «Связи» представляют собой точный портрет гренобльской знати, то, значит, она была ужасающе порочной. Но ведь авторы романов, рисуя нравы своего века, часто ограничиваются изображением лишь каких-нибудь «двух десятков хлыщей и шлюх». Прочие горожане вели скромную жизнь, их не было слышно, в то время как кучка циников и распутников громко оповещала всех и заполняла газеты баснями о своих похождениях.

Нужно сказать, что, хотя Лакло и получил благодаря счастливому стечению обстоятельств дворянское звание, он не любил «высший свет» и ему доставляло удовольствие пугать его, рассказывая всякие ужасы. В 1782 году во многих умах на почве недовольства зрела революция. Бедный офицер вроде Лакло должен был питать неприязнь к знатным господам, военная карьера которых была неоправданно легкой. Лакло не позволили даже отправиться в Америку вместе с Рошамбо искать военных почестей[5]. Это было привилегией знатных семей: Сегюр, Лозон, Ноай. «Опасные связи» в области романа были, в сущности, тем, чем на театре — «Женитьба Фигаро»[6]: памфлетом на безнравственный, могущественный и корыстный класс. Лакло остерегался говорить о политике, но читатель сам заполнял вакуум и приходил к определенному выводу.

Книга наделала много шуму. Только при жизни Лакло вышли в свет пятьдесят ее изданий. Публика жаждала узнать подлинные имена персонажей. В то время, когда знать была так же революционно настроена, как и буржуазия, взрыв этой разорвавшейся бомбы не оскорбил слуха. Любопытно было наблюдать, насколько больше интересовалось общество — знать и буржуазия — теми, кто его хулил, чем теми, кто его хвалил. Все общество, и Версаль и Париж, добивалось знакомства с автором книги. Командир полка, где служил Лакло, волновался: как, его офицер — и вдруг романист и циник... Правда, ничего серьезного, но ведь Лакло был превосходным артиллеристом: пушки прежде романов. Некоторые сожалели, что описания в книге слишком мрачны; другие восхваляли Лакло — знатока человеческих страстей, гениальность интриги, искусство создания незабываемых образов, естественность слога.

Достойно удивления, что этот писатель, такой одаренный, после подобного триумфа вдруг перестал писать. Он любил военное дело и вновь превратился в рядового офицера. И что поразительно, этот повеса, настоящий Макиавелли в области чувства, женился и стал любящим, нежным и верным супругом. В сорок три года он влюбился в молоденькую девушку из Ла Рошели — мадемуазель Соланж-Мари Дюперре, сестру французского адмирала. Прочитав «Связи», она сказала: «Никогда господин де Лакло не будет нашим гостем». На это Лакло ответил: «Еще до истечения полугода я женюсь на мадемуазель Дюперре».

Затем Лакло действует, подобно Вальмону, герою «Связей». Он соблазняет Соланж Дюперре, у нее должен быть ребенок. Позднее он «исправляет» ошибку, женившись на Соланж, что отнюдь не в стиле Вальмона, и становится самым сентиментальным из мужей. «Вот уже почти двенадцать лет,— писал Лакло позднее жене,— как я тебе обязан счастьем. Прошлое — порука будущего. Я с удовольствием замечаю, что наконец-то ты чувствуешь себя любимой, но все же разреши сказать тебе, что за двенадцать лет ты могла бы в этом вполне убедиться». Лакло восхищен тем, что его Соланж «очаровательная любовница, прекрасная жена и нежная мать». Пополнела ли она? «Да, пополнела! И это ей идет».

Вот удачно женатый Ловелас. Он даже думает написать второй роман, доказующий, что счастье возможно только в семье. Однако заинтересовать читателя произведением без романтических перипетий трудно, и это заставило Лакло отказаться от своего плана. Такое решение, несомненно, было разумно, поскольку о благополучной семейной жизни можно сделать только плохой роман. Андре Жид радовался, что этот проект, столь несвойственный гению Лакло, так и не осуществился: он не верил, что замечательный создатель «исчадий ада» может искренне любить добродетель. «Нет никакого сомнения,— писал Жид,— что Лакло идет рука об руку с сатаной». Вряд ли. Скорее всего, Лакло рассчитывал на помощь дьявола в том, чтобы заполучить побольше читателей; Лакло сам говорил об этом: «После того как я написал несколько стихотворений и изучил ремесло, которое, однако, не способствовало моему быстрому продвижению, я решил написать произведение, которое бы выходило за рамки обычного, вызвало большой шум и продолжало греметь, когда меня уже не будет». И если такова была цель Лакло, то он ее достиг.

Виконт де Ноай, поклонник Лакло, представляет его герцогу Орлеанскому[7], который дает ему место секретаря для поручений. Во время революции Лакло, находясь на службе у принца, которым он фактически управлял (насколько вообще можно управлять таким переменчивым созданием), ведет поистине дьявольские интриги против короля и королевы. Герцог надеялся, используя в своих целях народное возмущение, свергнуть монарха и стать регентом. Лакло убеждал его в правильности этого шага и старался ему помочь.

Эти тайные страсти были и самыми бурными. Лакло вступил в Клуб якобинцев и стал его влиятельным членом. В 1792 году Дантон направил его в армию для надзора за старым маршалом Люкнером, чтобы предотвратить измену этого, по существу чужестранного, солдата[8]. Лакло, превосходный офицер, реорганизовал армию и тем самым подготовил ее победу под Вальми[9]. Однако предательство его начальника Дюмурье[10] бросило тень и на Лакло, он был арестован. Девятое термидора (то есть падение Робеспьера и конец террора) спасло его от гильотины. Став бригадным генералом в правление Бонапарта, Лакло командовал артиллерией рейнской армии, а затем итальянской. В 1803 году, когда он находился в корпусе Мюрата[11] в Неаполе, ему была поручена оборона Тарента. Лакло умер от дизентерии. Необычная карьера этого одаренного солдата и его имя стали известными лишь благодаря роману.

II. РОМАН И ЕГО ПЕРСОНАЖИ

Вполне естественно, что поклонник «Клариссы Гарлоу» задумал написать роман в письмах. Это немного искусственная форма. Жизнь, в сущности, проходит в разговорах, в делах. Но письма могут о них рассказать и обрисовать их. Они позволяют автору проявить проницательность. Есть в письме то, что оно хочет сказать, и то, о чем оно умалчивает. Письмо все выдает и разоблачает. Лакло очень гордился тем разнообразием стилей, которым он наделил своих персонажей. Правда, это разнообразие не столь поразительно, как ему казалось. Все выдержано в чудесном, чисто французском стиле XVIII века, эпохи, когда молодая девушка, едва вырвавшаяся из монастыря, уже умела написать письмо так, что писатели нашего времени могли бы ей позавидовать.

В этой книге противопоставлены две группы персонажей: чудовища и их жертвы. Чудовища — это маркиза де Мертей, знатная распутная дама, циничная и коварная, которая, без колебаний решаясь отомстить за себя, нарушает все правила морали, и виконт де Вальмон, профессиональный донжуан, опытный покоритель женщин, бессовестный человек; мадам де Мертей им управляет, но иногда он восстает против нее. Жертвы — это Президентша де Турвель, прелестная буржуазка, набожная и целомудренная, которая хочет мирно любить мужа, и Сесиль де Воланж, юная, неопытная, но чувственная девушка; она не разделяет намерений своей матери, которая хотела бы выдать ее замуж за «старого» графа де Жеркур (ему тридцать шесть лет), и любит молодого шевалье Дансени; и, наконец, Дансени, который любит Сесиль, но которого мадам де Мертей, не испытывая к нему нежности, делает своим любовником.

Нити, связывающие эти персонажи, многочисленны и запутанны. Жеркур, который должен жениться на маленькой Воланж, был раньше любовником мадам де Мертей, но теперь изменил ей. Она хочет отомстить за себя и рассчитывает привлечь для этого де Вальмона, который также был ее любовником; позднее они разошлись, но остались друзьями. В отношениях Вальмона и мадам де Мертей нет никакого притворства. Они доставили друг другу наслаждение и, может быть, еще доставят, но страсть здесь отсутствует. Они способны на любые преступления, как настоящие бандиты, но не доверяют друг другу, испытывая лишь чувство взаимного профессионального уважения.

Чего добивается мадам де Мертей? Чтобы Вальмон соблазнил Сесиль де Воланж и сделал ее своей любовницей до ее брака с Жеркуром. Жеркур окажется в глупейшем положении, да к тому же в услуге, требуемой от Вальмона, нет для него ничего неприятного, скорее наоборот. Сесили пятнадцать лет, и она действительно прелестна; так почему бы и не сорвать этот розовый бутон? Но это не вызывает у Вальмона особого энтузиазма. Совратить наивную девочку, которая ничего не знает? Нет, это предприятие недостойно его талантов. Он занят другой интригой, которая должна принести ему больше славы и удовольствия: завоеванием недоступной, целомудренной и строгой Президентши де Турвель. Заставить сдаться эту святошу — вот поставленная им себе цель. Его стратегия — ничего не говорить о любви, а только о религии. В надежде обратить Вальмона Президентша согласна его принять. Дьявол становится отшельником. Отшельник пытается стать любовником.

В скором времени эти три интриги переплетаются. Молодой Дансени, который снискал немилость матери Сесили, просит Вальмона передать девушке письмо. Возможность изменить другу,

овладев девушкой, Вальмону нравится и пробуждает в нем влечение к маленькой Сесили. Якобы желая передать письмо Дансени, Вальмон пробирается ночью в комнату юной девушки, срывает один поцелуй, затем еще и еще; и вот он — любовник очаровательной девицы, которая не понимает, что с ней случилось, потому что, полюбив ласки Вальмона, сердцем она принадлежит Дансени.

Этот успех не помешал, однако, Вальмону продолжать завоевание несчастной Президентши. Наконец ему удается заговорить с ней о своей любви. Она пытается уклониться, но сопротивление лишь разжигает желания Вальмона. Он имеет полное основание думать, что победит, потому что бедная женщина потеряла голову от любви. Но как добиться окончательной победы? Старые приемы — самые лучшие. Вальмон симулирует отчаяние. Он уйдет в монастырь. Он умрет. И тогда мадам де Турвель приходится его принять. «Либо обладать вами, либо умереть!» — восклицает Вальмон и, так как она все еще колеблется, мрачно шепчет: «Итак, значит, смерть!»* И Президентша в беспамятстве падает в его объятия. Вальмон победил!

Итак, жертвы несчастны. Наступает час расплаты для виновных. Президентша надеется, что, уступив Вальмону, она сумеет его спасти. Ведь, по-видимому, он любит искренне. Но разве Мертей может допустить, чтобы торжествовала добродетель — или истинная страсть? Она насмехается над Вальмоном и требует, чтобы он порвал с Президентшей. Этот вызов подхлестывает Вальмона; он бросает Президентшу и пытается вернуться к мадам де Мертей. Из чистого тщеславия он оставляет прелестную женщину, которой так добивался, послав ей невероятно грубое письмо, подсказанное мадам де Мертей. Оскорбленная, отчаявшаяся Президентша испытывает отвращение к самой себе и вскоре умирает от угрызений совести.

Но тут мадам де Мертей ссорится с Вальмоном и раскрывает Дансени всю правду о Сесили де Воланж. Дансени требует от Вальмона удовлетворения и убивает его на дуэли. Опозоренная Сесиль уходит в монастырь. Остается одна де Мертей. Она также жестоко наказана. Судебный процесс должен решить ее судьбу; она проигрывает его и совершенно разорена. Она заболевает оспой, выживает, но остается обезображенной, кривой и поистине внушающей отвращение. «О великая Немезида!» — сказал лорд Байрон [12]. «Кто не содрогнется, думая о несчастиях, которые может причинить

* Лакло Ш. де. Опасные связи. М.—Л., «Наука», 1965, с. 238.

одна опасная связь?» — так заканчивается это безумно аморальное моралите. Сцена усыпана трупами. Невольно вспоминается развязка «Гамлета».

III. ЛЮБОВЬ — ЭТО ВОЙНА

Правдоподобны ли все эти злосчастные приключения? Как известно, нравы того времени были очень свободны. В высшем свете муж и жена виделись редко. Они жили в одном доме, и все. Глубокое чувство было редкостью — его находили смешным. Любовники, которые слишком любили друг друга, вызывали у окружающих чувство какой-то «неловкости и скуки». Они нарушали правила игры. При крайней распущенности нравов всякое представление о морали утрачивалось, что было только на руку тогдашнему обществу. «Мужчины и женщины,— как говорит Безанваль [13],— кокетничали своим легкомыслием и с любопытством каждый день обсуждали пикантные приключения». И притом без всякой ревности: «Забавляйтесь, увлекайтесь, расходитесь или, если хотите, все начинайте сначала».

Это был настоящий шабаш ведьм, но в довольно скрытой форме. На людях и манеры, и жесты, и разговоры оставались благопристойными. Свобода в обращении никогда не проявлялась в словах. «У Лакло даже в самые игривые моменты персонажи говорят языком Мариво». С внешней стороны все было безупречно. Муж, заставший жену врасплох, нежно говорил ей: «Какая неосторожность, мадам!.. Если бы это был не я, а кто-нибудь другой...» В этом случае французское благородство было так же притворно, как и английское. Вальмон некоторыми своими чертами напоминает нам Байрона, который когда-то читал Лакло и пытался имитировать образ его героя.

Перечитайте переписку Байрона и леди Мельбурн, и вы увидите, что они отзываются о любовной игре в тех же тонах, как Вальмон и мадам де Мертей. Их занимает проблема «техники», а не чувства. Как говорить, как действовать, чтобы женщина уступила? Это вопрос тактики, а не любви. Единственное различие между Байроном и Вальмоном в том, что Байрон менее черств, чем Вальмон. Движимый состраданием, он может пощадить женщину, которая готова ему уступить и которая ему нравится, как это было с леди Фрэнсис Вебстер. Он может и сердцем участвовать в этой любовной игре.

Напротив, мадам де Мертей не признает милосердия, как и

любви. Этому следует и Вальмон, без угрызений совести изуродовавший жизнь невинной Сесили. Естественно ли и возможно ли, чтобы человек был столь злым? Мыслима ли такая жестокость в любви, когда у большинства людей любовь пробуждает нежность и привязанность к партнеру? В этом — вся драма Дон Жуана, личности, которая вдохновила на создание стольких литературных произведений и всегда властно привлекала женщин.

Как формировался характер Дон Жуана? Почему Вальмон был так жесток? Случай с Байроном позволяет нам немного уяснить это. Байрон был очень нежным влюбленным до того дня, пока его первая любовь ему не изменила. С тех пор он всю жизнь не переставал мстить другим женщинам за эту измену. Во всех его завоеваниях им руководили гораздо больше мысль о возмездии и тщеславие, чем желание. Вальмон же подобен тем диктаторам, которые, имея хорошую армию, нападают на беззащитные страны. Его словарь — это словарь солдата, иногда геометра, но никак не влюбленного.

«Доселе, прелестный друг мой, вы, я думаю, признаете за мной такую безупречность метода, которая доставит вам удовольствие, и вы убедитесь, что я ни в чем не отступил от истинных правил ведения этой войны, столь схожей, как мы часто замечали, с настоящей войной. Судите же обо мне, как о Тюренне или Фридрихе [14]. Я заставил принять бой врага, стремившегося лишь выиграть время. Благодаря искусным маневрам я добился того, что сам выиграл поле битвы и занял удобные позиции, я сумел усыпить бдительность противника, чтобы легче добраться до его укрытия. Я сумел внушить страх еще до начала сражения. Я ни в чем не положился на случай, разве лишь тогда, когда риск сулил уверенность, что я не останусь без ресурсов в случае поражения. Наконец, я начал военные действия, лишь имея обеспеченный тыл, что давало мне возможность прикрыть и сохранить все завоеванное раньше» *.

Влюбленный типа Вальмона — стратег; его также можно сравнить с матадором. Падение женщины, ее прелюбодеяние равносильны ее казни. Но овладеть женщиной в том случае, если она сама не согласна уступить, как, например, маленькая Сесиль или Президентша, возможно только при помощи искусных «ходов». Это подлинно «драматическая игра». Подобно тому как матадор не любит убивать слабое животное, так и донжуан в лице Вальмона испытывает

* Там же, с. 240.

удовольствие, только встречая сильное сопротивление и вызывая слезы. Или, употребляя терминологию другого вида спорта: «Предоставим жалкому браконьеру возможность убить из засады оленя, которого он подстерег; настоящий охотник должен загнать дичь» *. «Мне мало обладать ею, я хочу, чтобы она мне отдалась» **.

«Я хочу...» Он действует, желая утвердить свою волю. Прочитайте внимательно восемьдесят первое письмо мадам де Мертей, в котором она рассказывает Вальмону о своей жизни. Кто еще так строго регулировал ее проявления? Малейший жест, выражение лица, голос — все контролируется ею. У нее всегда есть оружие против любовников. Она всегда их может погубить. «Я умела заранее, предвидя разрыв, заглушить насмешкой или клеветой доверие к этим опасным для меня мужчинам, которое они могли приобрести» ***. Читая это удивительное, ужасное письмо, вспоминаешь кровожадных дипломатов эпохи Возрождения, а также героев Стендаля. Однако мужчины и женщины Возрождения оттачивали свою волю, чтобы захватить власть, в то время как де Мертей с Вальмоном и им подобные видят в жизни только одну цель: удовлетворение или отмщение своей чувственности.

Прибегать к столь сильным средствам ради такой цели кажется чрезмерным. Столько стратегии, столько расчетов — и все для того, чтобы получить ничтожную награду! «Чтобы такая энергичная женщина (пишет Мальро), которую Стендаль возвеличил в своих творениях, тратила свою энергию только на то, чтобы наставить рога своему любовнику, прежде чем он ее бросит, могло бы казаться невероятной историей, если бы данная книга не имела бы целью показать, что может воля, направленная на сексуальные цели. Здесь происходит эротизация воли. Воля и чувственность сливаются и приумножаются...» У Лакло наслаждение, связанное с идеей войны, охоты, принуждения, выступает как форма проявления воли. То же и у Стендаля. Жюльен Сорель («Красное и черное») намеревается, несмотря на опасность, взять руку мадам де Реналь, подняться в комнату Матильды; однако удовольствие, испытываемое им от победы над самим собой, намного больше того, какое он получает от обладания женщиной. Но Стендаль не в такой степени, как Лакло, осуждается моралистами, поскольку он верует в страсть.

Следует добавить, что во времена Стендаля революция и империя направляли свои устремления на другие объекты, более их

* Лакло Ш. де. Опасные связи. М.—Л., «Наука», 1965, с. 47.
** Там же, с. 210.
*** Там же, с. 147.

достойные, тогда как в светском обществе XVIII века и повсюду в провинциальных гарнизонах молодые люди предпочитали не растрачивать свою энергию на что-либо другое, кроме любовных похождений. Могущество в Версале обусловливалось куртуазностью; политическая деятельность большинству была недоступна. Офицеры воевали мало: всего несколько месяцев в году. Любовь становилась важнейшим делом и, если можно так выразиться, объектом большого спорта. Сам Лакло в Ла Рошели «затравил» дичь — Соланж Дюперре. Но наступит день, и революция предоставит ему случай направить свою энергию и способности на другие, более высокие цели. И тогда он станет другим человеком...

И вот эта пустая французская знать, эти люди, захваченные большими драматическими событиями, будут считать долгом чести смело идти на смерть и с поражающим мужеством поднимутся на эшафот. А пока они — часть праздного светского общества, которое так бессмысленно видит «дело чести» в любовных победах и, как мадам де Мертей, в торжестве зла. Больше, чем к удовольствиям, де Мертей стремится к власти, и месть ей сладка. Вероятно, она еще в детстве страдала комплексом неполноценности, который и нашел потом свое выражение в жестокой мстительности. Развращать мужчин и женщин, ставить их в трагическое или смешное положение — в этом счастье мадам де Мертей.

И наслаждение этим счастьем усиливается оттого, что, будучи «Тартюфом в юбке», она сумела предстать перед обществом как очень добродетельная женщина. Лицемерит она гениально и похваляется этим перед Вальмоном: «Что совершили вы такого, чего бы я тысячу раз не превзошла?»* Кажется, что здесь мы слышим Корнеля:

И чем в конце концов наш долгий век столь славен?
Любой из дней моих ему с избытком равен**.

И действительно, тот «долг чести», который во времена «Сида» [15] заставлял дворян пронзать друг друга шпагами на дуэлях, во времена Лакло приводил к бессмысленной борьбе полов.

Но вернемся к жертвам. Образ Сесили — это, пожалуй, шедевр Лакло. Нет ничего труднее для романиста, чем написать портрет молодой девушки. Все в ней — еще эскиз. Едва вырвавшись из монастыря, она попадает в руки маркизы де Мертей, которая берет

* Там же, с. 141.
** Корнель П. Сид. М., «Искусство», 1955, с. 11.

на себя ее «воспитание». «Она поистине очаровательна! Ни характера, ни правил... Не думаю, чтобы она когда-нибудь блеснула силой чувства, но все свидетельствует о натуре, жадной до ощущений. Не имея ни ума, ни хитрости, она обладает известной, если можно так сказать, природной лживостью, которой я сама иногда удивляюсь и которой уготован тем больший успех, что обликом своим эта девушка — само простодушие и невинность»*.

А вот что пишет Вальмон после своей легкой победы: «Я удалился к себе лишь на рассвете, изнемогая от усталости и желания спать. Однако и тем и другим я пожертвовал стремлению встать к утреннему завтраку. Я до страсти люблю наблюдать, какой вид имеет женщина на другой день после событий. Вы не представляете, какой он был у Сесили! Она с трудом передвигала ноги, все жесты были неловкие, растерянные, глаза все время опущенные, опухшие, с темными кругами! Круглое личико так вытянулось. Ничто не могло быть забавнее»**. Палачи нередко бывают сластолюбивы.

Остается Президентша де Турвель: она отказалась от всякой борьбы. Нежная, искренняя, преданная, она может только погибнуть от любви и отвращения. Но ведь Президентша — просто мещаночка, в то время как маркиза де Мертей — светская дама, и в этом противопоставлении — ключ к книге, осуждающей пороки высшего общества! Революция выступила против политических заблуждений, но наряду с этим и против развращенных нравов. Конечно, у пуританства есть свои недостатки — оно омрачает жизнь, но вместе с тем и сообщает правящему классу особую силу. Свобода нравов власть имущих вызывает зависть, гнев, презрение и в конце концов возмущение подчиненных.

IV. ПРИСТОЙНЫЙ ИЛИ БЕЗНРАВСТВЕННЫЙ?

Безнравственна ли книга «Опасные связи»? Многие критики относят этот бесспорный шедевр к числу непристойных книг. Лакло в своем предисловии защищается против подобных суждений: «Во всяком случае, на мой взгляд, разоблачить способы, которыми бесчестные люди портят порядочных,— значит оказать большую услугу добрым нравам»***. Он похваляется, что доказал две важные

* Лакло Ш. де. Опасные связи. М.—Л. «Наука», 1965, с. 60.
** Там же, с. 69.
*** Там же, с. 12.

истины: «Первая состоит в том, что каждая женщина, соглашающаяся вести знакомство с безнравственным мужчиной, становится его жертвой. Вторая — в том, что каждая мать, допускающая, чтобы дочь ее оказывала какой-либо другой женщине больше доверия, чем ей самой, поступает в лучшем случае неосторожно». В дополнение к сказанному Лакло приводит слова одной хорошей матери и умной женщины, которая, прочитав рукопись, сказала ему: «Я считала бы, что окажу настоящую услугу своей дочери, если дам ей эту книгу в день ее замужества». Если бы все матери семейства думали так же, «я вечно радовался бы, что опубликовал ее» *.

Такой взгляд на вещи мог показаться несколько наивным, если бы Лакло действительно так думал. Правда, в конце книги злые наказываются, проигрывают процесс, заражаются оспой, умирают на дуэли; правда также, что преступление не оправдывает себя. Но и добродетель вознаграждается не лучше, и целомудренная мадам де Турвель кончает почти так же печально, как и маркиза де Мертей. Нет никакой уверенности в том, что читатель отшатнется от дурных нравов, видя несчастье тех, кто мог бы служить примером нравственности. Может случиться, что зависть к необузданным удовольствиям окажется сильнее страха перед наказанием. Сила желаний, безошибочность расчетов, проницательный ум, свойственные этим негодяям, могут вызвать у некоторых людей скорее чувство восхищения, чем гадливости. Знакомство с биографией Наполеона никогда не вселяло отвращения к власти молодым честолюбцам, хотя они и знали об острове Св. Елены [16].

Жироду прекрасно понимал, что «красота, сюжет и привлекательность книги» в паре Вальмон — Мертей, соединенных брачными узами зла, из которых один — самый обольстительный распутник в литературе и в то же время самый красивый и ловкий мужчина, а другая — очаровательнейшая и умнейшая женщина. «Мы видим великолепный союз вышедших на поиск новых удовольствий охотников, где женщина и мужчина равны в умении управлять страстями». Все условия, необходимые для этой превосходной пары, здесь обеспечены: и абсолютное доверие друг к другу, и беседы с глазу на глаз, скрытые от непосвященных. В историях о животных нет ничего более волнующего, чем повесть о двух охотниках — лисице и льве. Также нет ничего более угодного духу зла, чем лицезрение прелестной Мертей и прекрасного Вальмона, сражающихся каждый ради другого, ибо победа для них обоих представляет меньшую ценность, чем их взаимная откровенность, которая по большей части приносит каждому из них удовольствие от успеха другого.

* Там же.

Бодлер оправдывает Лакло, исходя из более деликатных соображений. Он возражает, когда Лакло называют более безнравственным, чем писателей нашего времени: Лакло только немного откровеннее. «Разве люди в XIX веке стали более нравственными?» — спрашивает Бодлер и отвечает: «Нет, просто сила зла ослабла, а глупость заменила ум». Бодлер считает, что усердствовать по пустякам нисколько не хуже, чем говорить о чувственном влечении языком платонической любви. Он считает Лакло более искренним и более здравым, в сравнении с Жорж Санд или Мюссе. «Никогда не осуждали себя больше, чем сегодня, но теперь это делают более искусно... Сейчас сатанизм выгадал. Дьявол стал простодушным. Зло сознаваемое менее ужасно и легче поддается излечению, чем зло, не ведающее о себе».

Справедливо, что строгий моралист рисует всегда картины безнравственного мира, поскольку роль его заключается в том, чтобы предостеречь нас, показав его таким, какой он есть. Если бы человек по своей природе был нравственным, моралисты были бы бесполезны. Но в действительности человек по природе безнравствен, а естественные инстинкты заставляют его охотиться, воевать, прелюбодействовать. И это происходит в обществе, где внушают уважение к нравам. Но поскольку это общество лицемерно, то даже храбрый моралист вынужден от него отступиться, потому что правда, о которой он пишет, пугает человека. И только когда он высказывает свои мысли или максимы — как это часто делается,— не называя подлинных имен персонажей, его строгость кажется менее резкой. Представьте себе, однако, читая Ларошфуко, какие можно было бы создать романы на материале его максим. Вы нашли бы в них сотни сюжетов, не менее жестоких, чем в «Опасных связях».

Другим очень сильным обвинением против Лакло в безнравственности его книги является то, что он наносит сильнейший удар по легенде о женской стойкости. Позднее Бернард Шоу разовьет эту идею, утверждая, что в любви женщина нередко сама становится охотником, а мужчина — дичью. Маркиза де Мертей руководит Вальмоном, диктует ему самые важные письма, насмехаясь над ним, когда Вальмон в свою очередь пытается тоже ей что-то советовать. «Здесь, как и в жизни,— говорит Бодлер,— первенство вновь возвращается женщине». Вальмон, возможно, и пожалел бы Президентшу, если бы удар хлыстом, полученный им от маркизы де Мертей,

не побудил его преодолеть препятствие. Однако женщины типа Мертей, умеющие подчинять себе мужчину, ни за что *не допустят*, чтобы кто-то знал об этом, кроме очень близких сообщников. Прикрываясь маской сентиментальности и рисуясь своей неприступностью, они всегда осуждают те романы и тех драматических писателей, которые их разоблачают. Дюма-сын испытал это на собственном опыте[17].

Лакло в этом отношении всю свою жизнь был неумолим. Когда ему сказали: «Вы создаете чудовищ, чтобы с ними сражаться; такие женщины, как де Мертей, вообще не существуют»,— Лакло ответил: «Тогда почему столько шума? Когда Дон Кихот взялся за оружие, чтобы сразиться с ветряными мельницами, разве кто-либо подумал его отговорить от этого? Его жалели, но его никто и не обвинял... Если никто из женщин не предается разврату, притворяясь, будто уступает только любви; если ни одна не подстраивает, нимало о том не задумываясь, совращение своей «подруги»; если она не хочет погубить слишком рано изменившего ей любовника... если ничего этого нет, то я напрасно об этом писал. Но кто осмелится отрицать сию истину наших дней? Только еретик и отступник!»

Так что же: действительно ли «Опасные связи» нравственный роман, как утверждает его автор? Я считаю, что он проповедует мораль, но не угрозой катастроф, поток которых обрушится в конце концов на головы злых людей, а, скорее, убеждением в суетности их удовольствий. Все эти фигуры — создание безжалостного геометра, и ведут они себя, руководствуясь только правилами игры и голосом рассудка. Применять логику к тому, что должна диктовать интуиция; симулировать страсть, когда ее не испытываешь; хладнокровно изучать слабости других, чтобы овладеть ими,— вот игра, которую ведут де Мертей и Вальмон.

Может ли это принести счастье? Роман Лакло с очевидностью показывает, что не может. И не потому, что в удовольствии нет подлинной, приносящей радость реальности. Сама маркиза де Мертей приходит к выводу, что физические удовольствия монотонны, если их не воодушевляют сильные чувства: «Неужели вы еще не уразумели, что наслаждение, действительно являющееся единственным толчком для соединения двух полов, все же недостаточно для того, чтобы между ними возникла связь, и что если ему предшествует сближающее их желание, то после него наступает отталкивающее их друг от друга пресыщение» *.

* Лакло Ш. де. Опасные связи. М.—Л., «Наука», 1965, с. 250.

Ответ на этот вопрос гласит, что здесь необходимо использовать момент, когда инстинкт скрашивается желанием, которое связывает влечение и чувство воедино социальной связью, иными словами — браком. Мы обладаем чудесной интуицией, побуждающей нас дать связующую клятву в тот момент, когда желание человека делает для него эту клятву более приемлемой. Дон Жуан или Вальмон говорит: «Никаких цепей; непрерывная смена желаний и наслаждений — в этом прелесть жизни». Однако «Опасные связи» ясно показывают, что такой образ жизни не приносит счастья и что донжуанов порождает не желание, а воображение и гордость.

Нужно отметить в заключение, что читательницы «Опасных связей» создали им успех, по меньшей мере равный успеху «Новой Элоизы», где также утверждается идея добродетели. Цинизму героев Лакло, по-видимому, не повредила благородная декламация Руссо. Нужно пережить революцию и империю, чтобы понять, каким образом суровая жестокость Лакло и пылкость Руссо сплавились в пламени нового гения и привели к созданию романов «Красное и черное» и «Пармская обитель».

В истории французской литературы XIX века Шатобриан предстает перед нами как высочайший горный массив, белые вершины которого не перестаешь видеть на горизонте в любой точке страны. Он участвовал во всех событиях самого драматического периода в истории Франции. Родившийся на



Шатобриан

рубеже двух веков, по своему происхождению он принадлежал старому режиму, а своими помыслами, отвагой и любовью к свободе был связан с революцией. Он служил Бонапарту и враждовал с Наполеоном[1]; способствовал восстановлению Бурбонов и проклинал их неблагодарность; радовался падению Карла X, но впоследствии усиленно свидетельствовал его семье свою верность; он жил достаточно долго, чтобы в 1848 году увидеть падение Июльской монархии, которую ненавидел, и возвестить приход более серьезной революции, которая охватит Европу.

В литературе Шатобриан обновил стиль и манеру сентиментального восприятия. Альбер Тибоде[2] различал в нашей художественной литературе две основные линии: одну, идущую от лейтенанта, вторую — от виконта, первую — от Стендаля, вторую — от Шатобриана. Среди предшественников Стендаля можно назвать Вольтера, позднее ему подражал Валери. Шатобриана тоже одно время прельщал Вольтер, но его подлинным учителем был Боссюэ, а истинными учениками — Баррес[3] и Мориак, Флобер и Пруст. «Облака, то складывая, то развертывая свои покрывала, странствовали в безграничных пространствах сверкающего, как атлас, неба, рассеиваясь легкими перистыми хлопьями или образуя в небе слои ослепительно белой ваты, приятной глазу, что создавало впечатление их мягкости и упругости». Эта фраза Шатобриана не удивила бы нас и у Пруста в «Поисках утраченного времени».

Беспредельное влияние Шатобриана в трех областях — литературе, политике и религии — сохранялось в течение полувека, на протяжении которого Франция часто меняла образ правления и свои идеалы, что, естественно, вносило некоторую путаницу во взгляды и самого Шатобриана. «У него было,— говорит Сент-Бёв,— много неизбежных неровностей и непоследовательности, малопонятных умам прозаическим, так сказать положительным. Красноречивое благочестие и призыв к христианству в атмосфере борьбы честолюбий, политических смут и удовольствий, необузданные, странные мечтания, вечная меланхолия Рене, особенно усилившаяся в обстановке праздничной пышности, эти возгласы в честь свободы, юности, будущего и наряду с этим любовь к рыцарскому великолепию и древнему ритуалу царственных дворов — этого было более чем достаточно, чтобы привести в замешательство честные умы, которые с трудом пытались найти здесь объяснение хотя бы одного из этих свойств писателя...»

К сказанному Сент-Бёв добавил, что, «кроме нескольких неожиданных мелочей», единство прекрасной жизни Шатобриана в

течение нескольких лет вырисовывается достаточно четко, но в его словах чувствуется некоторое вероломство. Сент-Бёв совсем не любил Шатобриана. Руководимый мадам Рекамье[4], он никогда не чувствовал свободы, когда говорил о великом человеке. «Я сравниваю себя,— говорил он,— с маленьким кузнечиком, вынужденным петь в пасти льва». Но Шатобриан сам сознавал то, о чем не осмеливался сказать Сент-Бёв. Умный актер в своей собственной драме, он хотел, чтобы и вся его жизнь была совершенной эпопеей. Но, будучи человеком со всеми его слабостями, Шатобриан не сумел создать шедевра, если не считать отдельных коротких сцен. Ему оставался единственный шанс: создать «на основе» своей жизни поэму, какой сама жизнь никогда не была.

Но «поэма» эта существует: она называется «Замогильные записки».

I

Чтобы понять, к чему стремился Шатобриан, нужно изучить превосходное издание Мориса Левайана. Там систематизированы все главы, тома и части «Записок» писателя; там становится ощутимым то любопытное чередование настоящего и прошлого, которое придает этому произведению столько жизни и выразительности. Еще во время своего первого пребывания в Риме в 1803 году Шатобриан задумал написать рассказ о трех лучших годах своей жизни, в течение которых нищенскому существованию пришли на смену слава и любовь. Но к окончательной обработке рукописи он приступил лишь в Валле-о-лю, в приобретенном им «домике садовника», недалеко от Парижа, среди лесистых холмов. Сразу же определилась и зависимость между настоящим и прошлым. Шатобриан вспоминает свой загородный домик, свою деревню: «Эта чудесная обстановка мне нравилась; она заменила мне родные поля, и я пытался воздать им должное созданиями моей мечты, своих бессонных ночей. Здесь я написал «Мучеников», «Абенсерагов», «Путевые заметки» и «Моисея». Чем я займусь теперь по вечерам этой осенью? 4 октября 1811 года — годовщина моего рождения и въезда в Иерусалим — побудило меня начать историю моей жизни...» В этот момент Наполеон «своей тиранией обрекает его на уединение». Но «когда император подавляет настоящее, нельзя забывать о прошлом, которое бросает ему свой вызов; и я считаю себя свободным в изображении того, что предшествовало его славе». Это побудило Шатобриана углубиться в воспоминания — совершенно естественное начало.

С 1811 по 1814 год Шатобриан пишет две первые книги — то в Валле-о-лю, то в Дьеппе. Затем наступает молчание, и только в 1817 году в замке Монбуасье он вновь берется за рукопись. В интервале этих лет империя рухнула: «Огромные развалины обрушились на мою жизнь подобно римским руинам, низвергнутым в русло неведомого потока...» В течение жизни Шатобриан видел вблизи многих королей, и его политические иллюзии рассеялись. И вот он снова почти в опале, но это несчастье вызывает странное и мрачное наслаждение. Приведем один эпизод, который восхитил Пруста и напомнил ему собственный метод вызывания духов прошлого: «Меня оторвало от моих размышлений пение дрозда, сидевшего на верхушке березы. Этот чарующий звук пробудил во мне образ родного поместья; я забыл о катастрофах, очевидцем которых мне пришлось быть, и, перенесенный внезапно в прошлое, вновь увидел поля, где так часто слушал свист дрозда. Внимая ему тогда, я ощущал грусть, подобную сегодняшней. Но та, первая грусть порождала во мне лишь смутное желание никогда не испытанного счастья. Пение птицы в кобургских лесах[5] дало мне предощущение счастья, которое, как я верил, рано или поздно придет. Пение в парке Монбуасье напомнило мне о днях, потерянных в поисках счастья, оказавшегося неуловимым...» Отрывок, послуживший прелюдией к очаровательным картинам Кобурга.

Посол в Берлине, печальный и одинокий в своей резиденции, Шатобриан продолжает писать повесть. Но далее мы переносимся сразу к 1822 году — в Лондон, где отзвук прошлого в настоящем приобретает характер галлюцинации. Шатобриан находит наивное удовольствие в той встрече, какая была оказана ему при высадке на берег Англии: пушечный салют, карета, запряженная четверкой белых лошадей, паспорт, гласящий: «Свободный пропуск его милости виконту де Шатобриану, королевскому послу при его величестве короле Британии». Тем более что 17 мая 1793 года в его документе, человека скромного и неизвестного, было написано: «Франсуа де Шатобриан, французский офицер армии эмигрантов», а сам он должен был делить дешевую карету вместе с несколькими матросами. «С каким сожалением,— говорил он,— думал я среди моей ничтожной пышности об этом мире, полном горя и слез, о временах, когда мне пришлось слить мои тяготы со страданиями несчастных жителей колонии...» Но так ли он жалел об этом? В действительности Шатобриан был весьма жизнерадостен и гордился тем, что сам выковывал свою необычную судьбу. «Я обязан этим

только тому, что принес в себе, когда пришел сюда». И это была правда.

Наверное, должность посла оставляла писателю достаточно свободного времени, потому что в Лондоне, как и в Берлине, Шатобриан много работал над «Записками». Там он отредактировал ту часть, где рассказывалось о путешествии в Америку, и другую — об эмиграции и пребывании в Англии. К 1826 году им была закончена и окончательная версия «Воспоминаний детства и юности» — то, что составляет сейчас первую часть «Записок». Позднее автор понял, что его жизнь естественно делится на четыре этапа: карьера офицера (главным образом в изгнании) до 1800 года; жизнь писателя — с 1800 до 1815 года; карьера политического деятеля — с 1815 до 1830 года и, наконец, «двойная» карьера — бунтаря и патриарха литературы, появившейся после Июльской революции.

Эта революция, лишившая Шатобриана (чего требовало и присущее ему чувство чести) возможности жить деятельной жизнью с тем размахом, как он любил, пробудила в нем желание вновь заняться «Записками», связав их с историей Франции, и предстать перед потомством во всем блеске обаяния, которым он был обязан своей воле и гению. И вот Шатобриан приступает к переработке того, что было написано им ранее. «Ревю де дё монд»[6] опубликовала «Предисловие к завещанию», затем заключение к «Будущему мира» и 15 апреля 1834 года этюд Сент-Бёва о первых книгах «Записок», которые были прочитаны нескольким привилегированным слушателям в аббатстве О-Буа у мадам Рекамье.

«В этом салоне, который следовало бы покрасить, все было подготовлено к тому, чего здесь ждали. Дверь была полуоткрыта для тех, кто запаздывал; окна распахнуты в закрытый монастырский сад со шпалерами цветов. Здесь читали «Записки» знаменитейшего из людей, читали в его присутствии. Но выйдут они в свет, когда этого человека уже не будет. Глубокая тишина и отдаленный шум; слава в полном расцвете, и где-то впереди мавзолей, бурлящий мир, и совсем рядом вечный приют. Место действительно было выбрано удачно... Великий поэт сам не читал: может быть, он боялся, что в какой-то миг сердце его не выдержит или голос прервется от волнения. Но если при этом в какой-то мере утрачивалось впечатление совершающегося таинства, зато все видели лицо писателя: его массивные черты передавали все оттенки повествования, подобно тому как тень от плывущих облаков рельефно вырисовывается на верхушках деревьев».

Восхищение охватило аудиторию. «Это чтение было совершенным триумфом»,— сказал Низар[7]. Книга «Чтения Записок мсье де Шатобриана» объединила его важнейшие статьи, ранее опубликованные фрагменты. К этому времени Шатобрианом уже были написаны двенадцать первых книг и шесть других, рассказывающих о последнем посольстве в 1833 году — посещениях изгнанного короля и дофина,— и об отношениях автора с герцогиней Беррийской; последние шесть книг держались в тайне. Многие из друзей Шатобриана уговаривали его опубликовать хотя бы первую часть. «Я не мог обещать им это. Я был бы менее искренен и правдив. Затем, мне всегда представлялось, что я пишу, сидя в гробу, а от этого работа приобретала в какой-то мере религиозный характер, который я не решался удалить без ущерба для нее; мне было бы нелегко заглушить этот далекий голос, словно идущий из могилы и слышимый на протяжении всего рассказа...» Через пятнадцать лет после смерти — таков был срок публикации, назначенный Шатобрианом.

Но Шатобриан был беден. Чтобы жить, он должен был заниматься литературной поденщиной, которая казалась ему скучной и унизительной. В 1836 году друзья Шатобриана вместе с книготорговцами Деллуа и Сала образовали общество, поставившее своей целью приобрести «Замогильные записки». Политические деятели и светские люди согласились участвовать в этом обществе. Был определен размер капитала в восемьсот тысяч франков, состоящего из одной тысячи шестисот акций по пятьсот франков каждая. Шатобриан получал единовременно сто пятьдесят шесть тысяч франков, кроме ежегодной пожизненной ренты, выплачиваемой в случае его смерти мадам де Шатобриан, в размере двенадцати тысяч франков; она будет увеличена до двадцати пяти тысяч после того, как он передаст обществу часть «Записок», которая касалась войны в Испании[8] и могла быть сразу опубликована. Для Шатобриана это был превосходный договор, обеспечивавший ему спокойную старость. И однако он жаловался. «Говорят, что он совсем помешался, с тех пор как уплатил свои долги; его определившееся и упорядоченное будущее казалось ему тяжелым грузом. Все тетради его «Записок» были торжественно заперты в его присутствии в сейф нотариуса. Шатобриан сказал, что его мысли за долги посажены в тюрьму...»

Итак, «отдав в залог свою могилу», Шатобриан должен был теперь выполнить свое «посмертное» обязательство. С 1836 по 1839 год он с жаром и успешно стал восполнять «Записки». Он написал историю империи, приведя в порядок заметки о Реставра-

ции, сделал набросок книги о мадам Рекамье (позднее эта книга была сокращена), а затем, в 1840—1841 годах, написал и общее заключение, законченное им «16 ноября 1841 года в шесть часов утра». Тут начались испытания, которые Шатобриан предвидел и которых так боялся, подписывая договор. В 1844 году общество, приобретшее «Записки», продало Эмилю де Жирардену, директору «Прессы»[9], право на публикацию «Записок» в виде отрывков. Шатобриан негодовал: «Я не раз решительно заявлял о своем возмущении подобной торговлей. Она внушает мне ужас, так как лишает всякого смысла мои произведения. Вы не найдете ни одного человека, если он пользуется от рождения хоть некоторым расположением муз, который не почувствовал бы себя буквально уничтоженным подобными торгашескими сделками, если только он не обладает счастливой способностью противостоять соблазнам рынка. Но никто не хочет ничего слушать. Даже трагедии Расина и Корнеля и надгробные речи Боссюэ были бы, несомненно, пущены у нас «лапшой», чтобы их можно было проглотить в один момент, словно оладьи, которые продают всяким шалопаям в капустном листе и которые мальчишки успевают съесть, пробегая через Новый мост»*.

Теперь Шатобриан вновь взялся за свои «Записки», переделывал их, устранял шероховатости, отыскивал более удачные выражения. До последнего вздоха он продолжал работать. Те краткие мгновения, когда у этого молчаливого призрака, почти оцепеневшего в могильном сне, вдруг прояснялось сознание, он отдавал рукописи. Рукой паралитика он то тут, то там убирал чересчур архаические слова, вносил смелый эпитет, устранял повторы, вычеркивал фразы. 29 мая 1847 года Шатобриан отправил г-ну Мандару-Вертами, своему душеприказчику, окончательный текст «Записок». На первой странице он написал: «Просмотрел. Шатобриан».

Виктор Гюго видел эту рукопись, когда пришел проститься с Шатобрианом, лежавшим на смертном одре, 4 июля 1848 года. «В ногах Шатобриана, в углу, образуемом его кроватью и стеной комнаты, стояли один на другом два белых деревянных ящика; в одном лежал полный манускрипт его «Записок» из сорока восьми тетрадей. В последнее время вокруг писателя царил такой беспорядок, что одну из них в то утро г-н де Прейль нашел валяющейся в грязном, мрачном углу, где чистили лампы...»

* Текст цитирован мадам Мари-Жанной Дюрри в ее заметках «На полях „Замогильных записок“».— *Прим. авт.*

Текст «Записок», опубликованный душеприказчиком, значительно отличался от текста, завизированного Шатобрианом. Вышедшее в 1898 году к пятидесятилетнему юбилею писателя издание «Записок», подготовленное с большим знанием и любовью Эдмоном Бире, было тоже далеко не совершенным, поскольку издатель, не имея оригинала рукописи, прибегал к домыслам. Издание Мориса Левайана, лучшее из всех имеющихся, вышло после сличения его текста с одной из двух засвидетельствованных копий — той, которая хранится в архиве Жана Дюфура, внука г-на Кауэ, нотариуса общества владельцев «Записок», и которая была сверена с текстом оригинального издания.

II

Что придает «Замогильным запискам» невыразимую прелесть? Очарованный ими читатель не будет искать в них характеристики общества, хотя она и содержится здесь, яркая и запоминающаяся. Шатобриан не был Сен-Симоном XIX века, да он и не хотел им быть. В его книге мы находим интересные для историка портреты (Мальзерба, Виллеля, Полиньяка[10], членов королевской семьи); однако он недолго был тесно связан с большими событиями, наиболее любопытная часть его жизни — немилость и опала. Шатобриан больше поэт, чем мемуарист.

Очарование книге придают не откровения и исповедь, способствовавшие славе Руссо. Шатобриан поставил себе правилом: рассказывая о своей жизни, не упоминать о любовных историях. И если он откровенно говорит о мадам де Бомон, то только потому, что к тому времени она уже умерла. Вспоминая о мадам Рекамье, он лишь восхищается ее идеальной красотой, покорявшей в его время сердца. В своих «Записках» он, как самый преданный друг, воздвигает ей алтарь, изукрашенный дифирамбами. О мадам де Кюстин, мадам де Ноай и мадам де Кастелян он говорит лишь как о платонических возлюбленных; в «Записках» Шатобриана нет ни одного слова о «восхитительных днях, полных соблазна, очарования и безумств», которые он провел с одной из них в Испании.

Очарование Шатобриановой книги — в единстве личности «стилизованного человека», в сознании которого причудливо отражаются события. Характер Шатобриана обрисован в «Записках» несколько вольно: что-то упрощено, что-то подчеркнуто, благодаря чему он

одновременно и эпичен и романтичен. У Шатобриана можно найти и злую насмешку, и юмор, однако в целом тон повествования мрачен. Шатобриан с юных лет глубоко ощущал тщету жизни. «Я был бы лучше, если бы мог к чему-то прилепиться душой»,— говорил он. Но ничто, кроме, может быть, любви и славы, его особенно не волновало, да и сама любовь никогда надолго не приковывала.

В «Гении христианства» Шатобриан был вынужден притворяться. После убийства герцога Энгиенского и наделавшей шума отставки[11] он облачился в трагические одежды защитника трона и алтаря. Пафос и риторика окутали своими вычурными складками стиль писателя, не признававшего более голой правды. Только друзья и возлюбленные узнавали в нем того милого мальчика, которого Жубер и мадам де Бомон называли Волшебником. И только в «Записках» можно встретить очаровательное добродушие и юмор писателя, который не без снисходительности как бы ставит на место склонного к выспренности героя. Дисгармония, которую породило сочетание скорбной меланхолии и элегантной насмешливости, придала стилю Шатобриана своеобразие, и мы понимаем, что имела в виду Полина де Бомон, говоря: «Он играет на моих чувствах, как на клавесине».

Однако фон произведения Шатобриана остается печальным, он пишет на грустные темы. И первая из них — тема смерти. Шатобриану доставляет удовольствие говорить о своих утраченных родственниках и без конца твердить о могиле. «Я чувствую себя как осужденный, который уничтожает то, что никогда ему не понадобится. В Лондоне жертва, идущая на виселицу, продает свою шкуру за выпивку; я не продаю свою, я отдаю ее могильщику». Книга кончается упоминанием о смерти: «Мне остается только сесть на краю могилы. А затем я смело спущусь в нее с распятием в руках и обрету вечность...»

Наряду со смертью Шатобриана влечет и несчастье: «Вернитесь, прекрасные дни моих страданий, моего одиночества. Обрушьтесь вы, желанные несчастья». «Прощаясь с лесом Онэ, я вспоминаю подчас мое прощание с кобургским лесом; все мои дни есть расставания». И эти чувства владели им с рождения, «с того дня, когда мать произвела меня на свет...» Продолжалось это и в детские годы: «Едва родившись, я уже слышал разговоры о смерти». Всю жизнь Шатобриану доставляло удовольствие говорить о своих страданиях, казалось, он всегда готов был кричать о них: «По милости божией мои несчастия больше, чем я надеялся». Он

жалуется, что его третируют, преследуют, что он беден, что ему приходится видеть смерть тех, кого любишь. Но он чувствовал бы себя глубоко опечаленным, если бы счастье было долговечно. «Вы демонстрируете свое разбитое сердце»,— как-то сказала ему во время его изгнания одна молодая англичанка. Подобно Вертеру, Адольфу, Оберману[12], подобно собственному Рене, Шатобриан с горьким наслаждением выставляет напоказ свою тоску и отчаяние. Он задает тон поколению своего времени.

Наступившая старость приносит Шатобриану новые страдания, но он находит в них повод для новых сетований: «Утратив будущее, я разучился мечтать. Чуждый новым поколениям, я кажусь им нищим в запылившихся лохмотьях...» Шатобриану нравится видеть себя в роли одного из тех старых гомеровских нищих, под рубищем которых, может быть, скрываются боги и цари. Не обольщало ли его, как сына Лаэрта, объехавшего земли и моря, пение сирен, не швыряли ли его морские волны?[13] В Венеции, где другие любуются светом, золотом, красками, Шатобриан идет прямо на кладбище. «На черепе еще сохранилось немного волос цвета тутовых ягод. Бедный старый гондольер! Лучше ли ты по крайней мере управлял своей лодкой, чем я своей?» Есть у Рене-Шатобриана нечто от Гамлета[14], а к концу жизни он напоминает старого короля Лира: «Подобно зрителю, сидящему в покинутом всеми зале, с пустующими ложами, при погасших свечах, я сейчас один во всем мире перед опущенным занавесом в молчании ночи...»

Чередуя темы небытия и гордости, Шатобриан придает эпическое величие фигуре отца, силуэту Кобурга и феодальной кастовости, в которую сам замыкается, как в броню. Шатобриан любит подчеркивать, что уже в детстве честь и вопросы чести стали его идеалом. Он чувствует признательность к Наполеону, встретив в нем достойного противника. Он не говорит, что родился в том же году, что и Бонапарт, но «в год, когда я родился, родился Цезарь...» Или в другом месте: «Я появился на свет двадцатью днями позднее Бонапарта. Он привел меня за собой...» Шатобриану нравится ошибаться[15]. Нравится Шатобриану также вспоминать о том, как император тайно посетил однажды Валле-о-лю и оставил там в парке одну из своих перчаток в знак уважения, а может быть, как вызов?

Такое сочетание безнадежности и гордости могло бы придать человеку величие, но лишить его очарования. К счастью, в характере Шатобриана были и другие, более приятные качества. Еще в детстве, проведенном им на морском побережье, потом в

деревне, в густых лесах и на берегу пруда, а затем и в дни юности, когда он научился любить пустынную ширь океана и глушь старого леса, Шатобриан искренне восхищался романтикой природы. Подобно тому как Рассказчик Пруста бессознательно ищет повсюду мак-самосейку и боярышник Комбре, так и Шатобриан находит в лесах Америки леса Кобурга. Если он всю свою жизнь любил деревья и собственноручно сажал их; если с нежностью говорил о дроздах и соловьях, как человек, часто внимавший их пению; если писал о луне и грустной великой тайне, о которой она «любит рассказывать старым дубам и берегам древних морей»,— то всем этим он был обязан длительному уединению в Кобурге, дням, когда птицы в вышине пели ему, как Зигфриду, песни о славе и любви [16].

Читатель, любящий природу, испытывает огромное наслаждение, всегда находя у автора «Замогильных записок» величественные картины моря, навевающие благоговейную грусть, или мотив меланхолической луны, которая, проводив Шатобриана из Бретани в Мешасебе [17], вновь встречает его уже в Баварии. Казалось, она говорит ему: «Как! Опять ты? Помнишь ли ты, что я уже встречалась с тобой в других лесах? Помнишь ли нежные слова, которые ты расточал мне, когда был еще молодым?» Или описание ласточки, которая, покинув свое гнездо под стропилами башенки в Кобурге, щебетала подле него осенью в камышах на берегу пруда и некоторое время следовала за ним в небе, когда он отплывал в Америку, а однажды, провалившись в камин, очутилась в министерском кабинете; и, когда он возвратился из Праги, такая же ласточка, усевшись в Бишофсгейме на железной мачте с флагом «Золотого солнца», смотрела оттуда на преданного ей посла, словно старая знакомая.

Но особенно влечет нас к себе и трогает вечно юное сердце писателя. Позерство ради позы и удовлетворенное самолюбование никогда не были основным в характере Шатобриана. За его несколько напыщенной внешностью чувствовалось живое сердце. Таинственность его жизни, как говорил он нам, обусловливалась тем, что уже с юных лет он был во власти призрака. Силой своих неясных желаний он создал образ Сильфиды, воплотившей в себе черты всех женщин, которые встречались на его пути. И эта чаровница невидимо всюду следовала за ним; он беседовал с ней, как с живым существом,— это был восхитительный бред! «У меня появились все симптомы безумной страсти: глаза ввалились, я похудел, перестал спать; я стал рассеянным, грустным, пылким, нелюдимым. Дни мои протекали самым удивительным образом — странные, безумные и в то же время полные наслаждения...» С этой женщиной, которую Шатобриан преображал как хотел, он мысленно переживал сказочные романы. Все страны, о которых он читал, становились для него как бы фоном этой любви к воображаемой возлюбленной. Так формировался опасный любовник, искавший во всех женщинах свою Сильфиду; так формировался писатель, лучше чем кто-либо другой выражавший смутные страсти юношеских лет.

Вот Шатобриан, которого мы любим! Если влияние Андре Жида на молодежь объяснялось его задором, которого не могла погасить даже зрелость, то у Шатобриана особой силой воздействия обладали картины страданий юного сердца, которое он сохранил в одежде пэра и в мундире посла. Любовь к женщинам, безотчетная и почти безличная, не всегда служит признаком непостоянства и легкомысленной расточительности чувств; напротив, она может быть вызвана упорным стремлением найти Сильфиду, которая является нам в снах и вымыслах нашей юности и которую не может заменить ни одна из реально существующих женщин. Эти упорные поиски приобретают даже какое-то грустное величие.

Всю свою жизнь Шатобриан не мог спокойно и без тайной нежности смотреть на красивое лицо. Во время первого путешествия в Америку он свел знакомство с молодой морячкой, у которой черные пряди волос выбивались из-под индийского платка. Немного позднее — негритянка тринадцати-четырнадцати лет, почти нагая и неописуемо прекрасная, «открыла нам врата, как юная Ночь...». Затем две девушки из Флориды, послужившие писателю моделями для Атала и Селюты: «Было что-то непостижимое в этом овальном лице смуглого оттенка, который, казалось, проступал сквозь легкую оранжевую дымку кожи; в этих удлиненных глазах, прятавшихся под полузакрытыми, в густых ресницах, атласными веками, и, наконец, в особой прелести индианки и испанки, как бы восполнявших друг друга...» Одна из них — горда, другая — печальна; и обе они вызывали в Шатобриане смутные нежные желания. И так было всегда в его жизни, даже после того, как Сильфида воплощалась в Полину или Натали, в Корделию или Жюльетту.

Я люблю читать о его встречах с молодыми женщинами, когда он стал уже стариком. Он не надеется больше быть любимым, и красота вызывает в нем лишь какое-то неясное сожаление. Может быть, он вспоминает стыдливую девочку на пороге хижины? «Я бросил ее, как бросают дикий цветок, растущий в канавах по

обочинам дороги,—цветок, наполнявший ароматом ваш путь». И немного далее, в то же путешествие: «Я встретил маленькую носильщицу: босую, с грязными до колен ногами, в короткой юбке, с разорванным корсажем... Мы вместе подымались по крутой дороге. Она слегка повернула ко мне загорелое личико, красивая растрепанная головка прижалась к корзине. У нее были черные глаза, рот приоткрылся. По согнувшимся от груза плечам было видно, что ее юная грудь не ощущает еще ничего, кроме тяжести добычи из фруктовых садов».

Разумеется, все эти песни улиц и лесов[18], эти мимолетные встречи с юными девушками, крик ласточек, дружественное молчание луны не имели бы должной цены, если бы в «Замогильных записках» мы не слышали беспрерывной панихиды и пушечных залпов Ватерлоо[19]. Именно такое сочетание почти помпезного величия и истинной гуманности делает неподражаемой музыку одной из самых лучших французских книг.

III

О стиле Шатобриана много писали. Эмиль Фаге хвалил слог «Натчезов», «Рене», «Аталы», «Гения», который он находил блестящим, многообразным и гармоничным, но бранил язык «Записок», казавшийся ему грубым, неровным, рассчитанным на то, чтобы вызывать удивление. Рене Буалев[20], постоянный читатель и поклонник Шатобриана, порицал его за склонность к высокопарным выражениям, которые хотя и облагораживают речь, но ослабляют ее силу: «Когда Шатобриан, рассказывая о своем пребывании в Лондоне, говорит: «В бытность мою за морями», мне это кажется невыносимым, несмотря на благозвучие самой фразы. Желая сказать, что он был беден, он пишет: «В то время у меня не было иного письменного стола, кроме камня с моей могилы», что вызывает смех...» Однако эти критики кажутся мне не очень-то объективными. Если у Шатобриана и есть склонность к абстракциям и благородным классическим перифразам, зато ни у одного из писателей его времени (до Стендаля и Бальзака) нет столь богатого и выразительного лексикона. Шатобриана можно упрекнуть за то, что он без излишней надобности воскрешает многие вышедшие из употребления слова, что ему нравится заимствовать у старых мастеров. Но нередко это украшает его стиль. Я люблю его: «взирать (béer) на синеющие дали», «мы осилили вброд (quéâmes) ручей», «с детства я был дикарем, но не лишенным стыда (vergogneux)». Меньше мне нравится: «студеная (hyémale) вода», «облака, которые отбрасывали быстро плывущие (fuitive) тени». Сент-Бёв хвалит его за галлицизмы, обновленные латинскими заимствованиями («обширность неба»; «льстивые, чувствительные речи»), и идущее от средних веков искусство писать: «подбирая забытые крупинки золота», «пополнить свой венок увядшим васильком».

Что касается неровности стиля, о чем говорит Фаге, то здесь Шатобриан следует стилю Тацита и кардинала де Реца, заимствуя у них форму, свойственную историческим романам. «Жериль обезумел от развлечений толпы» — это от Реца; «Раз вспыхнув, революция победила» — от Тацита. А вот и отрывки в стиле Сен-Симона: «Делиль де Саль, человек весьма почтенный, ограниченный самым любезным образом, страдал несварением ума и неудержимо сорил годами»; «Мой кузен Моро был человек крупный и толстый, всегда измазанный табаком. Он ел, как людоед, без конца говорил, постоянно спешил, пыхтел, задыхался. Рот у него всегда был полуоткрыт, язык наполовину высунут. Он знал весь мир, жил то в притонах, то в прихожих, то в салонах...»; «Я делаю историю в коляске. А почему бы нет? Ведь делали же ее с успехом на носилках. И если он выигрывал сражения, о которых писал, то и я не проигрывал тех, о которых говорил»,— imperatoria brevitas! *

Марсель Пруст утверждал, что образность является необходимым условием хорошего стиля и что «без соединения этих двух звеньев хороший стиль невозможен». Метафоры Шатобриана — украшение нашей литературы: «Юность — чудесная вещь! Она начинает свой жизненный путь, украшенная цветами, подобно афинскому флоту, направлявшемуся для завоевания Сицилии и богатейших полей Энны... Вы видели мою молодость, лишенную родных берегов; она не была столь прекрасной, как юность питомца Перикла, выросшего на коленях Аспазии[21]; но были в ней, бог знает, свои утренние часы — пора желаний и грез!» Полюбуйтесь, какая эфемерная непринужденность таится в этих словах: «бог знает», снижающая несколько высокопарную метафоричность фразы.

И конечно, не удивительно, что у Шатобриана осталось немало последователей и что «Замогильные записки» имеют сейчас больше читателей, чем во время их первой публикации. Это одновременно труд и крупного классика, и большого романтика, и современного писателя.

* Царственный лаконизм (*лат.*).

10–1046

IV

Необходимо упомянуть еще об изумительном финале «Записок»: «закончено 16 ноября 1841 года в шесть часов утра». Этот пророческий отрывок написал человек без иллюзий, сумевший подняться над незначительными событиями своего времени, чтобы окинуть орлиным взглядом необъятный пейзаж веков.

«Старый европейский порядок умирает, и наши нынешние споры со временем будут казаться новым поколениям мальчишеской войной». Его беспокоит не только политическая анархия, но и смятение умов. «Талант и добродетель — все предается». Пигмеи поднимаются на развалины прошлого и провозглашают себя гигантами. Книга стареет за один день. «Ничто не трогает человека, кроме сцен казни и развращенных нравов; люди забывают, что только подлинная поэзия исторгает настоящие слезы, в которых поровну восторга и страдания».

В экономической системе Шатобриан предвидит и приветствует большие изменения. «Собственники, владеющие чем-нибудь с утра, уверены, что и вечером они останутся ими; занятые своими делами, они совсем не думают о тревогах времени. Однако вся эта ежедневная суета, по существу, есть не что иное, как мелкая рябь на поверхности океана. Все изменится. Новые общественные формы придут на смену наемному труду. И тогда единственный наймит — материя (атомная энергия — скажем мы) займет место наемников земли и мастерской. Новые транспортные средства сделают доступными человеку любые пространства. Панама и Суэц будут прорезаны. И может быть, народятся другие общества, подобно роям пчел. Но это будет гибелью мысли и искусства, потому что только свободный индивид может стать Гомером». «Остается только просить науку найти средство переделать планету».

Внимательно проследив долгую жизнь Шатобриана, нельзя не отметить с гордостью ее богатство и красоту: «Из французских писателей моего времени я почти единственный похож на себя в моих произведениях: путешественник, солдат, публицист, министр; я тот, кто в лесах воспевал их красоту, на кораблях писал океан, в лагерях говорил о военной службе, в изгнании познавал изгнание, при дворах, на службе, на ассамблеях изучал государей, политику и законы... Я вмешивался в мир и в войну, подписывал трактаты и протоколы, присутствовал на заседаниях, конгрессах и конклавах; участвовал в восстановлении и низвержении тронов и вместе с тем писал...»

Да, исходя из человеческих критериев, можно утверждать, что жизнь Шатобриана — это большая жизнь. Но, только приближаясь к вечности, почти накануне смерти, Шатобриан понял всю ничтожность того, к чему так долго стремился. Надо думать, он был искренен, говоря, что видит спасение только в религии своего детства: «Времена ухода в пустыню возвратились; христианство вновь начинает возрождаться в бесплодной Фиваиде[22], в самом центре ужасающего идолопоклонства, обожествления человека...» В этом идолопоклонстве Шатобриан был виновен, как и всякий другой. Но тем не менее он сумел овладеть собой и предстал перед нами в «Записках» не таким, каким хотел бы казаться, а таким, каким мы его видим. Триумф его искусства состоит в том, что он победил свое «я»; триумф его мысли в том, что на своих последних тридцати пламенных страницах он прозорливее, чем кто-либо другой из его современников, предсказал будущее.

ЛАМЕННЕ
(ВЫСТУПЛЕНИЕ В СЕН-МАЛО, ПОСВЯЩЕННОЕ СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ)

Господа,

Я обращаюсь к вам от имени Французской академии, поручившей мне быть ее представителем в этот торжественный день, когда все мы собрались, чтобы почтить память вашего прославленного соотечественника. Какая прекрасная мысль — собраться именно здесь, в Сен-Мало, где великий уроженец этих мест



Ламенне

так часто стоял на берегу и, как Шатобриан, слушал песню волн среди рифов.

Ламенне был бретонцем каждой частицей своего сердца. И прежде всего — непоколебимой твердостью характера. Этот невысокого роста человек, «непогрешимый, как монах, и упрямый, как бретонец», обладал волей, которую ничто не могло сломить. Он родился на свет тщедушным и хилым, с непропорционально огромной головой и всю жизнь был впечатлительным и нервным. Однако это не помешало ему прослыть в молодые годы отъявленным и бесстрашным дуэлянтом. На его худом и скорбном лице с резко выступающим носом о величии души говорили горящие глаза и великолепный «обугленный молнией» лоб. Подобно морякам из Сен-Мало, которые после доблестной и верной службы на судах Его величества устремлялись порою бороздить океаны под корсарским флагом, Ламенне, мужественно выдержав не один бой за святую церковь, без колебаний направил в неизведанные моря одинокий брандер своей мысли.

Верил он тоже по-бретонски. «Верил, как дышал». И если убеждения его в ходе жизни менялись, то глубокая потребность ощущать их как абсолютно истинные оставалась неизменной. Он жаждал веры. Останься он христианином-мирянином, он стал бы вторым Шатобрианом. Приняв посвящение под давлением церковников, уверенных, что действуют во имя его же блага — хотя он явно не чувствовал истинного призвания — Ламенне оказался обречен на трагическую судьбу. Но, несмотря на мучившие его сомнения, на всех своих путях и во всех битвах, через все свое столетие, «пронзаемое молниями революций», он нес — не только в глазах тех, кто его любил, но и в глазах тех, кто его ненавидел,— неизгладимую печать «Sacerdos in aeternum»*. Однажды он сам сказал о своих врагах: «Они у меня еще узнают, что такое священник».

Я начну с того, что покажу вам его на пороге жизни, в атмосфере всеобщего поклонения, в окружении учеников под сенью дерев Ла Шене, в пору, когда церковь приветствовала в нем своего истинного теоретика и восхищалась смелостью его мысли; затем я набросаю его портрет в момент встречи с нарождающейся демократией, когда он ищет в еще не окрепшем голосе народа далекое эхо гласа божьего; наконец, я представлю его вашему взору уничтоженным, осужденным, доведенным до благородной нищеты, и в заключение попытаюсь доказать, что все его ипостаси, сменявшие друг

* Священник на все времена (*лат.*).

друга на протяжении жизни, нисколько не противоречивы и что сам Ламенне, несмотря на все внешние изменения, до конца остался тем, кем был всегда: евангелистом и революционером.

I

Итак, давайте представим его себе в ту пору, когда он только что опубликовал свой первый большой труд: «Рассуждение об индифферентизме в вопросе религии». Книга имела успех оглушительный, сравнимый разве что с успехом «Гения христианства». Шатобриан называл юного аббата «мой прославленный соотечественник» и выражал ему свое восхищение. Ламартин[1] говорил, что в лице Ламенне «воскрес Паскаль», а аббат Фресинус[2] писал: «Эта книга могла бы пробудить даже мертвого». Посетители осаждали Институт благородных сирот, где в приходе Фельянтинок автор нашумевшего труда гостил у аббата Каррона[3]. Ламенне отказывался их принять. И все-таки он приоткрыл свою дверь для одного поэта, в те годы почти неизвестного, по имени Виктор Гюго, который искал себе духовника и чье сердце дрогнуло при виде потертого сюртука, вылинявших синих чулок и крестьянских башмаков «аббата Фели»[4].

Ламенне не поддался на соблазны суетной славы. В Париже он задыхался и мечтал о свежем деревенском воздухе. Для него было истинным счастьем, когда он смог наконец поселиться в своей родовой усадьбе в Ла Шене, которая сделалась на этот период романтическим бретонским Пор-Роялем[5]. Там он собрал вокруг себя молодых людей, истосковавшихся по духовной жизни: это были аббат Жербе, аббат Лакордер, позднее — Бенуа д'Ази, Салини, Монталамбер, Морис де Герен[6]. «Я всегда завидовал счастью сельского священника в краях, где народ еще добр и простодушен»,— писал он Гюго. Ему нравилось жить в окружении когорты учеников, которые благоговели перед ним и любили его. Рядом с ними он вновь обретал молодость. За его внешней саркастичностью скрывалась юношеская доверчивость, доброжелательная веселость. Если когда-нибудь он был счастлив, то именно в эти годы, промелькнувшие слишком быстро, когда в глубине лесов Ла Шене он вел жизнь, полную радостей дружбы и упоения верой.

В то время он ратовал за всемирное господство католицизма. Ультрамонтан, как Жозеф де Местр[7], Ламенне ждал спасения только от Рима. Он полагал недопустимым, чтобы галликанская церковь, состоящая в союзе с правительством, которое он считал обреченным, посмела противопоставить себя престолу святого Петра[8]. Подобно великим папам Средневековья, он желал, чтобы власть светская была полностью подчинена власти духовной. Все и вся — короли и народы, епископы и прихожане, пастыри и паства — должно склонить голову перед папой римским. «Прежде вы царили над царями,— говорил он, обращаясь к отцам церкви,— но затем цари поработили вас. Отвернитесь же от царей и протяните руку народам».

Ламенне выступает здесь противником Боссюэ, который мечтал видеть французскую Церковь, ревностно отстаивающей свои свободы. Но Боссюэ преклонялся перед Великим монархом[9], Ламенне же презирал правительства Реставрации. Он предсказывал их падение. Ламенне видел, как надвигалась буря. И он приветствовал ее приближение, ибо надеялся, «что она вынесет его в открытое море, где он сможет сражаться без командиров, на своем собственном судне» *. В 1824 году он совершил первое путешествие в Рим, где был принят с почетом. Папа Лев XII[10] встретил его как поборника папской власти. Некоторые утверждают, что Ламенне получил тогда приглашение остаться в Риме, причем в сане кардинала. Но об этом визите существуют сведения более достоверные и достойные упоминания, а именно отзыв о Ламенне папы Льва XII, который после отъезда аббата сказал: «Этого человека надо направлять, положив руку на его сердце». Суждение глубокое, и если бы ему последовали, трагедии можно было бы избежать.

Революция 1830 года не оказалась неожиданностью для аббата Фели; он предсказывал ее. Июльское правительство его разочаровало; он предпочел бы видеть Францию республикой. Какова же должна была быть позиция Церкви перед лицом этих потрясений? Церкви надлежит, как она делала это испокон веку,— говорит Ламенне,— принять то, что дозволил бог, и обернуть это к вящей его славе. Она должна, следовательно, быть в XIX веке демократичной, либеральной и научной. «Чтобы католицизм снова стал тем, чем был прежде, необходимо воссоединение веры с наукой, а как может осуществиться этот союз, если не через свободу?» Вероятно, кое-кому покажется странным, что этот теократ и ультрамонтан столь ревностно проповедует свободу. Однако он вполне последователен: «Надо мной нет иного владыки, кроме Господа, вечного и всемогущего, который есть владыка кесаря. И потому я требую от кесаря свободы вероисповедания, свободы обучения, свободы союзов. Если вы полагаете, что церковь от этого проиграет, то вы

* Аббат Жан Булье.— *Прим. авт.*

заблуждаетесь. Революция 1830 года была буржуазной, вольтерьянской. Она, в сущности, утвердила победу Беранже, певца антирелигиозного. Верующие католики остались во Франции в меньшинстве, а всякое меньшинство вынуждено быть либеральным».

Таков тактический аспект его позиции. Однако она имеет и аспект гуманистический, более возвышенный. Ламенне всей душой верит в народ. В своем знаменитом «Рассуждении» он основывает веру на всеобщем приятии. Это демократизм, идущий от сердца, и потому Ламенне с бóльшим правом может быть назван революционером, чем, скажем, Лафайет[11] или тот же Беранже. Ему не дает покоя нищета народа. И он добровольно избирает для себя высокий и достойный путь бедности. «Вы, служители Того, кто был рожден в яслях и умер на кресте,— говорил он, обращаясь к своим братьям-священникам,— вернитесь к своим истокам, окунитесь в бедность, в страдание, и тогда слово Господа нашего, страдающего и неимущего, обретет в ваших устах первозданную действенность. Как двенадцать апостолов, идите в гущу народа и с помощью одного лишь слова божьего начните заново завоевание мира».

Он за отделение церкви от государства. Церковь потеряет на этом свои субсидии, зато выиграет свободу и вместе с ней еще более высокое благо — бедность. Эти идеи он отстаивает в основанной им газете «Авенир» («Будущее»), выходящей под девизом «Бог и Свобода» и прекрасно оправдывающей свое название, ибо, поистине, в мыслях аббата Ламенне была заключена частичка будущего. Он угадал, что всеобщее избирательное право будет разумно, понял, что церковь только выиграет, отделившись от Гордых; он обратился к демократии, чтобы преподать ей Евангелие. Другой великий бретонец-католик, Шатобриан, тоже был недалек от того, чтобы встать на эту точку зрения. Однако политик барон де Витроль[12], друг Ламенне, призывает к осторожности: «Мой дорогой, вы одиноки... Все это очень возвышенно, но того, кто витает в облаках, никто не понимает...» Действительно, газета вскоре вызвала опасения и справа, и слева. Церковь не приняла ее. Тираж упал.

И вот тогда-то Лакордер предложил отправиться в Рим просить поддержки у самого папы, и трое пилигримов — Ламенне, Лакордер и Монталамбер — двинулись в путь. О наивная неосмотрительность! Рим еще мог закрывать глаза на действия этих партизан веры, но разве мог он дать им официальное одобрение? Уже не было в живых папы Льва XII, чтобы положить руку на это мятущееся сердце. Григорий XVI[13] принял Ламенне, предложил ему табаку из лазуритовой табакерки, ни словом не обмолвился о газете и, когда аббат отбыл,

испепелил его энцикликой «Mirari vos»[14]. То был страшный удар для Ламенне. Он вознес Рим выше всех земных тронов, и Рим же его сразил. Он склонил голову, но, распрямляясь, прошептал, как Галилей: «E pur si muove»[15]. Что не помешало его врагам торжествовать, а многим друзьям — с неумеренной поспешностью отвернуться от него.

Мрачный, охваченный апокалипсическими настроениями, Ламенне укрылся в Ла Шене. Там, рядом с Жербе и Лакордером, он на некоторое время вновь погрузился в созерцательную жизнь, скрашенную дружеским теплом. Но душа его пылала стремлением вернуться к великой схватке: «Мы должны соединиться с народом, с подлинным народом; именно его нужно учить отстаивать свое дело, учить хотеть, действовать. Пришла пора сказать все...» Это «все» оказалось маленькой, полной апокалипсических образов книжечкой, гениальной пародией на пророков, которую он назвал «Речи верующего». Сент-Бёв, который взялся опубликовать этот красноречивый памфлет, был восхищен его силой. «Эта книга,— сказал ему издатель,— наделает много шума. Мои рабочие не могут спокойно набирать ее. Она захватывает, будоражит их; в типографии все вверх дном». И это соответствовало истине. Печатники выучили книжку наизусть и цитировали ее с лихорадочным воодушевлением.

Вся Европа оказалась взбудоражена. Воззвание к страдающим массам, к угнетенным народам поразило умы. Дряхлые монархии сотрясались от гнева. Как это так? Что происходит? Самый тяжкий удар наносит им священник! Государственные канцелярии направили жалобы в Рим. Во Франции на сторону Ламенне встал Шатобриан, зато друзья по Ла Шене — Лакордер, Жербе, Монталамбер — резко порвали со своим вчерашним учителем. Молодежь выхватывала друг у друга из рук экземпляры «Речей верующего». Париж, разумеется, острил: «На крест надели фригийский колпак». «Это Бабеф[16] в устах пророка Иезекииля». «Девяносто третий празднует Пасху». В Совете министров два часа шли дебаты на тему, следует ли преследовать автора в судебном порядке. Даже те, кто возмущался яростной беспощадностью тона, воздавали должное блеску стиля. Из Рима через энциклику «Singulari nos»[17] обрушилась молния осуждения. Ламенне согласился бы смириться в вопросах догмы, но не в вопросах политических и общественных. Произошел разрыв.

Ах, до чего же дикой и жалкой фигурой рисуется в ту пору священник-расстрига! Обедневший, почти нищий Ламенне не мог

позволить себе сохранять Ла Шене после 1836 года. Раньше его щуплое тело тонуло в сутане; без нее он выглядел еще более тощим. Он жил в Париже в дешевой комнате и мечтал выстроить себе темницу, у дверей которой стоял бы расщепленный молнией дуб с девизом: «Я ломаюсь, но не гнусь». Посетители были редки. Иногда Беранже, Шатобриан и Ламенне собирались в беседке поэта, который вскоре прослыл «врачевателем сломленной гордости эпохи», а язвительный Сент-Бёв назвал эту тройку некоронованных королей «венецианским карнавалом нашей высокой литературы»[18]. Жорж Санд была очарована Ламенне. «На земле никогда не существовало,— пишет она,— сердца более нежного, способного на столь искреннее отеческое участие...» Ламенне, со своей стороны, женщин не жаловал, он утверждал, что ни одна из них не в состоянии удерживать нить рассуждения более четверти часа. Тем не менее он оказался в числе завсегдатаев Отеля де Франс на улице Лаффита, где жили Жорж Санд, Мари Д'Агу, Лист и где он встречал Мицкевича, Балланша[19], Эжена Сю. Кое-кто из гостей со страхом поглядывал на его зеленые глаза и огромный, острый, как клинок, нос; другие же восхищались его возвышенной и по-детски чистой душой.

Он продолжал писать книги и статьи с прежней резкостью, вызывая тем самым беспокойство друзей. «Боюсь,— говорил Беранже,— как бы, с его добрым и слабым характером, он не метнулся от Харибды к Сцилле... Он плывет теперь без карты и компаса, и нет никаких гарантий, что не напорется на первый же риф...» Правительство, на которое он нападал, подвергало его гонениям. В его жилище был устроен обыск. Великодушный Шатобриан написал ему по этому поводу: «Мой прославленный друг, если в вашей мансарде мысль отныне не в безопасности, то знайте, что мой дом для вас всегда открыт». Сам же Ламенне не желал думать ни о чем, кроме крайней нищеты бедняков. Его тон становится все более непримиримым. В 1840 году выходит памфлет «Страна и Правительство», где он жестоко язвит по поводу Тьера[20]. Кто пишет пламенно, сгорает в собственном огне. На брошюру был наложен арест, автор предстал перед судом присяжных и оказался приговорен к годичному тюремному заключению. 4 января 1841 года он вступил в стены Сент-Пелажи.

II

Немного найдется эпизодов, которые могли бы сравниться по красоте с визитом утратившего иллюзии Шатобриана к томящемуся в тюрьме Ламенне. Шатобриан описал эту сцену в свойственной ему велеречивой манере: «Я навещаю заключенных не как Тартюф, чтобы облагодетельствовать их[21], но чтобы обогатить свой ум общением с людьми, которые достойнее меня... В угловой камере, под самой крышей, где до скошенного потолка можно дотронуться рукой, он и я, два безумца, одержимые идеей свободы, Франсуа де Ламенне (следовало сказать «Фелисите де Ламенне», но автору важнее было сохранить ритм фразы) и Франсуа де Шатобриан, беседовали о самом главном... Сколько бы он ни отрицал этого, идеи его были брошены в мир веры и в его слове запечатлен небесный глас...»

При всем своем расположении к узнику, Шатобриан не скрывает глубокого сожаления, что тот оставил сан, утратив таким образом высокий авторитет священника. Не случись этого, его теперь окружала бы молодежь, которая видела бы в нем миссионера, несущего дорогие ей идеи и в то же время прогресс, к которому она так стремится. «Какая великая сила — сочетание ума и свободы в лице священника! Но Бог не пожелал этого,— заключает Шатобриан.— Нас баюкали в младенчестве одни и те же волны; да будет позволено моей горячей вере и моему искреннему преклонению уповать на то, что мне еще доведется увидеть моего друга примиренным с Церковью и стоящим рядом со мной на одном и том же берегу вечных ценностей».

Я с наслаждением воображаю в этих высоких спорах двух великих бретонцев, сидящих в камере Сент-Пелажи и возвышающихся во весь рост своей гениальности над судьбой и временем. Оба они с раннего детства любили море — свою первую кормилицу — и оба восторженно встретили бурю. Шатобриан обрел желанные грозы в своем сердце, Ламенне — в своем уме. Шатобриан вырос в феодальной крепости в Кобурге; Ламенне — в деревне, под тенистыми кронами Ла Шене. И тот и другой проявили чисто бретонскую верность. Шатобриан — королю, в которого утратил веру, Ламенне — свободе и народу. Оба на ощупь продвигались вперед в холодном мраке ночи, «где ищешь сокровище, а находишь яму». Оба считали, что мир идет к грандиозному перевороту, но если Шатобриан не ждет от людей ничего хорошего и верит лишь в будущее, которое уготовано нам на небесах, то Ламенне убежден,

что переворот возродит общество. «Я вижу повсюду сопротивление прошлого будущему,— говорит он,— но вижу я и то, что оно повсюду же оказывается преодоленным. Поэтому я ничему не удивляюсь и ничего не страшусь... Когда я смотрю на Европу, я вижу схватки, в которых рождается нечто великое. Но Бог еще не скоро разрешится от бремени».

Когда разразилась революция 1848 года, она не оказалась неожиданностью ни для Шатобриана, ни для Ламенне. Первый, и в агонии сохранивший ненависть к Луи-Филиппу, пробормотал: «Хорошо сделано!» Второй, с орлиным взглядом, похожий лицом на маску Данте, устремился в своем вечном сюртуке, синих чулках и грубых башмаках в Национальное собрание заседать на трибунах Горы[22]. Голос его был настолько слаб, что расслышать его можно было, лишь приблизившись к трибуне. «Собрание утомляет меня,— говорил он.— Я задыхаюсь в его воздухе и физически, и морально». Однако он основал газету «Пепль конститюан» («Народ-законодатель»), которая в Июньские дни, когда ткался саван Революции[23], выходила тиражом в четыреста тысяч экземпляров. Вскоре реакция потребовала от владельцев газет денежного залога, и Ламенне пришлось закрыть свою. «Сегодня нужно золото, много золота, чтобы иметь право говорить,— с горечью писал он в последнем номере, вышедшем в траурной рамке.— Мы не достаточно богаты. Бедняки должны молчать!»

Государственный переворот Наполеонида[24] сразил его. Над Францией воцарилась беззвездная ночь. Nox sine stellis. Он умер в 1854 году. Незадолго до смерти он горячо молился. «Вот они, блаженные мгновения,— сказал он потом.— Счастливы мертвые, почившие в боге. Где они? Кто нам ответит?» Он умер в созданной им для себя вере и просил похоронить его в братской могиле. «Как моряк после смерти погружается в волны, смыкающиеся без холма и креста над его текучей могилой,— сказал аббат Бульё,— так и Ламенне пожелал исчезнуть в безымянной глине, где спят последним сном отверженные и убогие, которых он так любил и которые любили его».

Правительство Второй империи, опасаясь манифестаций, приказало похоронить Ламенне тайно, под покровом ночи. Это был первый день Великого поста, 1 марта 1854 года. Маски, возвращавшиеся с последних балов, видели, как из старого дома в марэ[25] вышла кучка великих людей Франции в черных одеждах, провожая гроб. Среди них — Ламартин и Беранже. К процессии присоединились студенты, и вскоре она была взята под конвой полиции и кавалерии. Слыша стук копыт по мостовой, люди высовывались из окон и спрашивали, что происходит. Молодежь отвечала: «Умер Ламенне. Все на Пер-Лашез!» У ворот кладбища провожавших было уже несколько тысяч. Толпе преградили вход. Как он того пожелал, Ламенне был похоронен без речей, без надгробия — и без креста, из-за которого он сломал столько копий.

III

Ах, почему не покоится он, как хотел когда-то, на Гран-Бе[26], в ногах могилы Шатобриана! Но если тело Ламенне и стало безымянной глиной, то мысль его жива по-прежнему. Неумолимый червь, который подтачивает и память, и славу, пощадил его. Витроль, приятель Ламенне, сказал ему однажды: «Друг мой, вы не властны над своим гением. Он есть дитя бури, и вы, сами того не подозревая, сеете эту бурю далеко вокруг себя». Все, что посеял этот пылкий дух, дало всходы. Начиная с 1854 года Церковь постепенно становится ламеннианской. Позднее светская политика папы Льва XIII[27] полностью приблизилась к той, которую указал Ламенне. Христианская демократия, гражданственный католицизм, свобода обучения, свобода прессы, разделение власти церковной и светской,— все, о чем Ламенне мечтал, к чему он стремился, живет после его смерти. Не умаляя значения других факторов, не менее важных, которые действовали в том же направлении, необходимо сказать, что если католицизм сохраняет сегодня во французском обществе такое влияние, то этим он в огромной степени обязан Ламенне, а также тем людям, которые во времена более благоприятные сумели, не отрываясь от Церкви, помочь прорасти зернам, посеянным в Ла Шене.

Каждый француз, в какой бы точке политического горизонта ни лежали его убеждения, может лишь приветствовать это. Разве в деле объединения страны и избавления ее от бедствий может оказаться лишней чья-нибудь добрая воля? «Будущее оправдает меня»,— повторял Ламенне. И будущее его оправдало. Брату он написал такое завещание: «Я оставляю тебе самое прекрасное наследство в мире: правду, которую надо защищать». Нам всем он завещал правду о своей жизни и своих идеях, которую надо защищать. Я попытался показать вам эту великую душу в разладе с самой собой. Отвергнутый своими, Ламенне — «священник сердцем, священник умом, священник всегда» — был существом расколотым. Нежный и привязчивый, любящий, чтобы его любили, он тем не

менее отдалился от своих самых дорогих друзей, когда оказался с ними на разных позициях. «Но он обладал,— говорит Сент-Бёв,— даром привязывать к себе людей, и когда он умер, у гроба собрались друзья разных лет его жизни, удивленные тем, что сошлись вдруг вместе, объединенные общей болью». Так и нас с вами, господа,— хотя мы вовсе не удивлены тем, что оказались сегодня вместе, ибо мы здесь, чтобы почтить память великого человека,— объединяет общее поклонение и общее стремление воздать заслуженные почести тому, кто всю жизнь отстаивал — один против всех — справедливость и свободу.

«КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ»

Должен ли романист заимствовать свои сюжеты из реальной действительности? На примере «Красного и черного» я хотел бы показать, как случай из жизни, который автор воспроизводит почти в точности, становится, пройдя через горнило глубокого ума, оригинальным романом*.

* Это текст моей публичной лекции. Об этом необходимо было сказать, чтобы объяснить несколько поучительный и вместе с тем непринужденный тон статьи.— *Прим. авт.*



Стендаль

В 1827 году суд города Гренобля рассматривал дело, вызвавшее много шуму. Молодой человек, Антуан Берте, был обвинен в убийстве, которого он, впрочем, и не отрицал. Вот вкратце история этого молодого человека.

Сын сельского кузнеца, он был воспитан местным священником. Когда юноше исполнилось девятнадцать лет, этот священник определил его воспитателем в богатое семейство Мишу де Латур. Сам господин Мишу был промышленником. Его супруге было лет тридцать шесть. Что в точности произошло в этом доме? Никто не знает. Достоверно одно: юный Берте волочился за госпожой Мишу. Уступила ли она его ухаживаниям? Это обстоятельство в ходе процесса не было до конца выяснено. Так или иначе, молодому человеку пришлось покинуть дом. Прошло несколько месяцев, и старику священнику, воспитавшему Антуана, удалось устроить его в семинарию. Юноша пробыл там недолго и был исключен по мотивам, которые также остались невыясненными. Тогда он поступил воспитателем в аристократическое семейство Кордон, но через год или два был изгнан из этого дома, потому что на сей раз начал бурно ухаживать за дочерью хозяина, мадемуазель де Кордон. Он пытается найти себе другое место, но тщетно; терпя лишения, он в конце концов приходит к выводу (правильному или ошибочному), что ему всюду отказывают потому, что госпожа Мишу из чувства мести либо из ревности преследует его и оговаривает. Берте не в состоянии заработать себе на жизнь, он очень несчастен. Однажды он принимает неожиданное решение: в воскресный день отправляется в церковь маленького городка, где живет госпожа Мишу; во время обедни, в момент возношения святых даров, когда госпожа Мишу опустила голову, он выстрелил в нее из пистолета. Она упала, и Берте попытался застрелиться сам. Он упал, обливаясь кровью. Его унесли, привели в чувство. Госпожа Мишу не умерла. Остался жив и Берте; его отдали под суд.

Представьте себе это необычайное заседание суда присяжных; на скамье подсудимых сидит молодой человек в черном платье семинариста, голова его обмотана белыми бинтами, потому что рана еще не вполне зажила; генеральный прокурор называет его чудовищем, а он в ответ на все вопросы повторяет:

— Убейте меня, приговорите меня к смерти, ни о чем больше я не прошу!

Адвокат подтверждает слова своего подзащитного:

— Если бы я мог уступить его мольбам, я бы не выступал здесь в его защиту. Он не хочет жить. Зачем ему жизнь, если он лишился чести? Он уже почти не живет, он сам приговорил себя к смерти. Своим приговором вы только поможете ему избавиться от невыносимого существования.

Сам Берте писал генеральному прокурору:

«Господин прокурор, я хотел бы, чтобы меня сегодня осудили, а послезавтра казнили. Смерть — самое сладостное прощение, которое я могу получить. Я заверяю вас, что она совсем меня не страшит. Меня уже заставили достаточно ненавидеть жизнь, и я не хочу, чтобы длительное судебное разбирательство сделало ее для меня еще более отвратительной. Не заставляйте меня дольше дышать зловонным воздухом. Разрешите мне иногда выходить во двор, я обещаю не раскрывать там рта».

Такова история, которая обошла в 1827 году все газеты Франции, в частности газеты департамента Изер (не забывайте, что Стендаль был родом из этого департамента)... Стендаль прочел эту историю. Мы сейчас увидим, почему она должна была поразить воображение писателя. Вот реальное событие. Каков же был ум, которому предстояло отметить его и переложить на язык искусства? Каков был Стендаль?

Стендаль родился в 1783 году, то есть незадолго до Французской революции, в городе Гренобле. Его настоящее имя — Анри Бейль. Отец писателя, Шерюбен Бейль, был человек, терявшийся в женском обществе, малолюбезный и больше всего интересовавшийся денежными делами; самым близким его другом и советчицей была тетушка Серафи, к которой Стендаль всю свою жизнь питал глубокую ненависть. Эта тетушка Серафи изображена (в «Жизни Анри Брюлара») лицемеркой, всегда рассуждающей о благе семейной жизни и всегда готовой превращать эту же семейную жизнь в сущий ад. Она все время твердила, что маленький Бейль — изверг. Однажды, когда мальчику было семь или восемь лет, он находился на балконе и играл, как свойственно всем детям в его возрасте: вооружившись небольшим ножом, он сажал зерна в цветочный горшок. Ножик выскользнул у него из рук и упал на улицу, едва не задев какую-то старушку, жительницу Гренобля. Тетушка Серафи божилась, что маленький Анри хотел убить эту старую даму. Представьте себе след, который подобное ложное обвинение должно оставить в сознании ребенка. В него проникает идея несправедливости. Для того чтобы отомстить своей старой тетке, он готов уничтожить все общество. Стендаль ненавидел всю отцовскую родню.

Зато он обожал родных со стороны матери. Материнская

родня — это семейство Ганьонов. Его дед Анри Ганьон — человек XVIII столетия, его философию Стендаль впоследствии назовет *фонтенелизмом,* иначе говоря — умиротворенным восприятием жизни. Маленький Анри глубоко восхищается своим дядей Роменом Ганьоном, местным сердцеедом, а тетя Элизабет представляла собой прямой контраст тетушке Серафи. Одна воплощала в стендалевской мифологии лицемерие, другая — *испанский дух.* Для Стендаля испанский дух — это чувство чести, мужество, доблесть. Тетя Элизабет любит «Сида», она любит все, в чем проявляется величие души; позднее мы найдем ее в обличье многих героинь его романов.

Почти все мы формируемся в детстве. Уже в восемь лет человек становится пессимистом или оптимистом; и он уже не изменится, разве только события повернутся так, что после бесконечно грустного детства жизнь станет для него бесконечно сладостной (или же наоборот); но и тогда в характере человека, пережившего несчастливое детство, останется что-то меланхолическое и робкое. Стендаль с ранних лет испытывал на себе отцовскую тиранию, к которой вскоре присоединилась и тирания священника — аббата Райана. Вот почему уже мальчиком он делит все человечество на две части. С одной стороны, те, которых Анри именует «негодяями». К числу негодяев принадлежат его отец, аббат Райан и все лицемеры, святоши, роялисты (потому что отец его роялист), классицисты (потому что отец его любит писателей-классицистов); с другой стороны — люди возвышенные: тетя Элизабет, старый Ганьон, сам Анри Бейль. Люди возвышенные наделены всеми теми качествами, какие не встретишь у негодяев: они романтичны, всегда в кого-то влюблены и, будучи влюбленными, при этом весьма циничны; они бескорыстны; они преклоняются перед разумом, подобно людям XVIII века, но в то же время остаются романтиками и до безумия любят поэзию.

Мы видим, какая сложная натура юный Анри Бейль. Его философия близка к философии аристократов, однако в своих политических убеждениях он республиканец. Во время террора все семейство Бейлей напугано событиями, происходящими в Париже. Но юный Стендаль испытывает тайный восторг. Все эти жестокости кажутся ему возмездием «негодяям». Мысль о том, что энергия и неистовая сила — вещи необходимые, зародилась в нем еще в детстве благодаря непрестанной борьбе, которую он вел сам с собой. У него только одно желание: покинуть Гренобль и влиться в новое общество, где, наверное, можно будет жить «на испанский лад» и сделаться «человеком возвышенным».

Юношей он уезжает в Париж, но с первых же дней испытывает там нешуточную робость. У него есть дальний родственник, господин Дарю, человек, игравший важную роль в годы Консульства, а затем и наполеоновской империи; Дарю вводит его в салоны. Тут Анри Бейль впервые в жизни встречается с хорошо воспитанными, блестящими женщинами, которые способны говорить о литературе и о музыке. В их присутствии он испытывает невыразимое волнение. Он жаждет быть любимым, влюбляется и в то же время едва решается раскрыть рот. Пожалуй, никто на свете не любил женщин так сильно, как Стендаль, и никто, пожалуй, не испытывал такую робость в их обществе. С того дня, когда он впервые попал в парижский салон, и до конца жизни Стендаль сохранял острое ощущение контраста между пламенным чувством и робостью человека, который это чувство испытывает. Подобные ощущения станут неотъемлемой частью его романа «Красное и черное».

Париж, который открылся глазам молодого Стендаля,— это город, полный жизни и движения. Это Париж, который уже начинает гордиться восходящей славой Бонапарта. Все молодые люди той поры боготворят Бонапарта, и это понятно. Стендаль навсегда сохранит преклонение перед этим человеком. Позднее, говоря о молодежи тех лет, он напишет:

«В наших глазах обитатели остальной Европы... были всегда лишь достойные сожаления глупцы... Тогда над всем главенствовало глубокое чувство, никаких следов которого я больше не вижу. Пусть читатель, если он моложе пятидесяти лет, постарается представить себе по книгам, что в 1794 году у нас не было никакой религии; наше сокровенное, подлинное чувство было сосредоточено на одной мысли: *принести пользу отечеству.*

Все остальное — одежда, пища, карьера — было в наших глазах лишь ничтожной, жалкой мелочью. Так как общества не было, то и *успехов в обществе...* не существовало.

На улице наши глаза наполнялись слезами, когда мы видели на стене надпись в честь юного барабанщика Бара (который в тринадцать лет пожертвовал жизнью, до последней минуты не переставая бить в барабан, чтобы предупредить внезапное нападение неприятеля). Различные празднества, частые и волнующие церемонии питали в нас, не знавших никаких других многолюдных сборищ, то чувство, которое в наших сердцах властвовало над всем.

Оно было единственной нашей религией. Когда Наполеон появился и покончил с непрерывными поражениями, которые навлекало на нас бездарное правительство Директории, мы увидели

в этом акте лишь необходимость военной диктатуры. Он доставлял нам победы, и мы судили о всех его поступках по законам той религии, которая с раннего детства заставляла учащенно биться наши сердца: мы видели в этой диктатуре лишь достойную уважения *пользу для отечества...*

Даже в пределах Тюильри среди тех, кто искренне любил Наполеона, были люди, которые, когда они считали себя среди своих... не допускали для суждения о поступках императора иной основы, кроме *пользы отечества.* Таковы были Дюрок, Лавалет, Ланн и еще несколько человек; таковыми, несомненно, были бы Дезе и Кафарелли-Дюфальга[1]; и, как это ни странно, таков был он сам, ибо он любил Францию со всей беззаветностью влюбленного»*.

В свите императора Стендаль уезжает в Италию; и в Италии того времени, в Милане, освобожденном от австрийцев, в Милане, куда вступают французские армии, он надеется обрести то, чего тщетно искал в Париже,—страну, где любовные страсти пылки и наивны. От этого первого посещения Италии Стендаль на всю жизнь сохраняет упоительное воспоминание. Быть может, он припишет Милану и итальянцам те страсти и те добродетели, которые были присущи ему самому в юности.

На протяжении пятнадцати лет он следует за армиями Бонапарта в Германии, Франции, России; внезапно наступает катастрофа, и Бейль, еще молодой человек (ему исполнилось тридцать два года), оказывается в роли офицера в отставке на половинном жалованье, которого правительство Реставрации не знает как использовать. В его жизни начинается трудный и печальный период.

Эта пора Реставрации была достаточно мрачной, хотя и не лишенной некоего романтического флера. Только что вернувшиеся во Францию Бурбоны боялись бонапартистов и бывших республиканцев: они не ощущали твердой почвы под ногами и потому всюду раскидывали полицейские сети. Стендаля всю жизнь преследовала мысль, что он не может высказывать вслух те идеи, которыми он по-настоящему дорожил: они были связаны с воспоминаниями о революции и наполеоновской империи. Даже в рукописях, даже в дневниках, которые он писал для самого себя, он сохраняет осторожность, даже какую-то ребяческую осторожность. Так, например, Стендаль никогда не напишет «король», а непременно напишет «king», «самый главный мошенник среди «kings», как будто в

* Стендаль. Собр. соч., издательство «Правда», т. 2, с. 206—207.

полиции никто не знал английского языка. Когда он хочет говорить о религии, он пишет «гиярели». Иногда создается впечатление, будто он, как это делают дети, скорее притворяется испуганным, так как не прибегает к серьезным мерам предосторожности.

Париж уже не представляется ему больше желанным приютом: Стендаль возвращается в любезную его сердцу Италию и долго живет в Милане; живет он бедно, создавая произведения, которые не имеют успеха,—«Арманс», «О любви»; здесь он продолжает думать о дорогом его сердцу Наполеоне. Я нахожу весьма благородным поведение писателя, который великолепно знает, как опасно было в ту пору говорить о низложенном императоре, и тем не менее решается поместить в одной из своих книг[2] восторженное посвящение Наполеону:

«Несмотря на ваши ошибки, которые принесли больше ущерба вам самому, чем нашей родине, беспристрастное потомство станет оплакивать битву при Ватерлоо. Оно убедится, что действие требует силы и порождает ее и что, если бы не было Ромула, не мог бы появиться и Нума[3]. Благодаря вам во Франции целых четырнадцать лет партии не враждовали между собой, вы первый принудили шуана[4] и якобинца стать французами, и только французами, и вы сами, государь, подняли на такую высоту слово «француз», что рано или поздно шуаны и якобинцы обнимутся у подножия вашей триумфальной арки. И это благодеяние, самое большое из всех, какие могут выпасть на долю нации, в один прекрасный день обеспечит Франции вечную свободу».

Во время длительного пребывания Стендаля в Милане его характер продолжает формироваться. Каков же этот характер? Каким был человек, которому предстояло стать автором «Красного и черного»?

Характер его складывается прежде всего из тех качеств, которые мы недавно определили как «испанский дух»,—другими словами, это благородство, стремление не быть человеком заурядным, человеком низменным.

Никакого тщеславия. Никогда еще, пожалуй, не было человека, который с такой откровенностью и душевной ясностью говорил бы обо всем досадном, постыдном и неприятном, что случалось с ним. Дневник Стендаля—один из самых откровенных литературных документов на свете. Ему не свойственно авторское тщеславие, он смотрит на свои книги как на забавные пустяки. Когда книга закончена, он, прочтя критические статьи, принимается исправлять ее. Сохранился экземпляр «Пармской обители», в который Стен-

даль (прочитав критические замечания Бальзака)[5] вклеил после каждой страницы чистые листы бумаги для того, чтобы наново переписать всю книгу — не для читателей, а для самого себя. В библиотеке города Гренобля я видел рукописи Стендаля: его собственноручные пометки на полях наивны и прямолинейны. Иногда он пишет такие фразы: «Это нелепо, но следует так оставить, ибо это позабавит читателя». Никакого мужского тщеславия. Почти все женщины, которых он любил, не отвечали ему взаимностью, и он пишет об этом. Он рассказывает, как долго ухаживал за ними, как все его настойчивые усилия оставались тщетными и как, напротив, тех женщин, которые любили его, сам он вовсе не любил.

Никакого честолюбия. Он никогда ничего не получал от правительства Июльской монархии, кроме скромного поста консула в Чивита-Веккиа; ничего больше он и не хотел. «Друг читатель, не проводи свою жизнь в страхе и в ненависти». И еще: «Жизнь слишком коротка, и не следует проводить ее, пресмыкаясь перед жалкими негодяями». Словом, Стендалю, благодаря уму и «испанскому духу», удавалось подниматься над страстями, присущими людям посредственным.

Каковы его взгляды? Стендаль, можно сказать, француз XVIII века, который преклоняется перед разумом и логикой. «Для того чтобы быть хорошим философом, надо обладать ясным умом Вольтера и не иметь иллюзий». Но к этой «логике» Стендаль присоединяет патетику Наполеона, а также некую систему, которую он, по его собственным словам, позаимствовал у итальянцев: он именует ее «искусством жить». Стендаль утверждает, что мы, французы, часто стремимся к радостям, порождаемым тщеславием, и что мы не умеем так полно предаваться страстям, как, например, люди итальянского Возрождения. Ему нравятся люди, которые самозабвенно отдаются своим страстям. Главная страсть, разумеется,— любовь. Теме любви он посвятил особый трактат. Он различает четыре рода любви. Единственно настоящая любовь — это любовь-страсть; испытывающий ее человек думает только о любимом существе, ничто больше для него не существует, он совершенно отказывается от тщеславия. На втором месте стоит любовь-влечение. Человек уделяет много внимания любимому существу, но в то же время он не оставляет без внимания и другие радости, ему не чужды удовольствия, источник которых — деньги и тщеславие. Затем следует физическая любовь. У Стендаля физическая любовь занимает лишь третье место. И наконец, на последнем месте любовь-тщеславие; такую любовь Стендаль глубоко презирает.

Одно из классических положений трактата «О любви» — это понятие «кристаллизации чувства». Я коротко изложу сущность этого процесса. По мысли Стендаля, любовь — чувство субъективное и оно в большей мере зависит от любящего, нежели от предмета любви. Мы не смотрим трезвыми глазами на любимую женщину, мы украшаем ее многими достоинствами, которыми она на самом деле не обладает. В соляных копях Зальцбурга оставляют сухую ветку; это черная и уродливая ветка, но, когда на следующий день вновь подходим к ней, она уже вся покрыта кристаллами соли. И ветка вся сверкает, она радует и восхищает взор. Женщина, которую мы любим, замечает Стендаль, подобна такой ветви. Сама по себе она может не представлять ничего особенного, но сила любви, которую еще больше пришпоривают разлука и сомнения, украшает предмет нашей страсти сверкающими кристаллами, и женщина предстает перед нами совсем не такой, какова она в действительности. Эту же мысль подхватит позднее Пруст. Ален говорит:

«Неотразимое оружие женщин в том, что они всегда опаздывают и их нет рядом».

Эта формула, без сомнения, понравилась бы Стендалю, ибо она заключает одно из условий кристаллизации.

Итак, субъективность любви. Любовь — это род безумия, потому что, полюбив женщину, мы видим ее не такой, какова она на самом деле; однако, считает Стендаль, это сладостное безумие, оно одно и наполняет жизнь смыслом.

Эти свои идеи Стендаль постарается выразить с помощью некоторого числа персонажей. Вам знакомы бродячие актеры, которые, переходя из селения в селение, показывали своих марионеток, у них всегда был с собой сундучок, откуда появлялись на сцену король, королева, черт, крестьянин... Стендаль походит на этих бродячих комедиантов. Когда он приступает к сюжету новой книги, у него всегда наготове сундучок с марионетками. Что же это за марионетки?

Прежде всего это *человек, которым хотел бы быть сам Стендаль.* Он молод и, как правило, красив, достоин любви, но робок, потому что сам тоже способен к любви и вследствие этого теряется в присутствии любимого существа.

«Чем более настойчиво,— говорит Стендаль,— мы представляем себе величие и красоту существа, которое мы любим, тем большую робость мы испытываем».

Однако, полюбив, герой, благодаря своему мужеству и сильной

воле, способен преодолеть любые препятствия. Стендалю нравилось помещать такого героя в самые различные положения. В «Красном и черном» он превращает его в юного семинариста, такого же, каким был в жизни Берте, другими словами — в человека из народа. Когда Стендаль писал «Люсьена Левена», ему захотелось видеть себя в роли сына банкира. В «Пармской обители» он стремится представить, каким был бы Анри Бейль, родись он итальянским вельможей. Таким образом, все романы Стендаля — некая игра воображения, и в роли их главного героя неизменно выступает сам Стендаль, разумеется идеализированный.

Вторая марионетка — это *женщина, которую Стендаль мечтает полюбить.*

Женщина, которую он мечтает полюбить,— идеальная женщина, какую не встретишь в жизни: она необыкновенно хороша собой, необыкновенно чиста и все же становится его возлюбленной. «Только благородные души,— говорит Стендаль,— заслуживают любви». В «Красном и черном» роль такой женщины играет госпожа де Реналь. В «Пармской обители» — Клелия Конти.

Третий персонаж — это *женщина, которой мог бы быть сам Стендаль, если бы он родился женщиной.* В «Красном и черном» подобная роль принадлежит Матильде де ля Моль, то есть женщине, которая, как и сам автор, наделена энергией людей Возрождения. Это натура сильная в отличие от тех женщин, каких любит Стендаль: они существа слабые, готовые покориться. В другом романе, «Ламьель», Стендаль силой творческой фантазии вообразил себя женщиной. Вы знаете, что, когда у Флобера спрашивали, кто такая госпожа Бовари, он отвечал: «Госпожа Бовари — это я».

Стендаль мог бы сказать: «Ламьель — это я».

Или, говоря точнее: «Ламьель — это Жюльен Сорель».

Четвертая марионетка — это персонаж, который можно было бы назвать «Deus ex machina»*. Стендаль всегда любил вводить в свои романы могущественного и благодетельного человека, своего рода *мага-волшебника,* который одним взмахом палочки мог бы превратить самого Стендаля в человека богатого, уважаемого и способного удовлетворить все свои желания. В романе «Красное и черное» эта роль отведена маркизу де ля Моль, вельможе, который делает Жюльена своим секретарем и предоставляет ему возможность сделать быструю карьеру, о какой тот мечтает. В романе

* Буквально: «бог из машины» (*лат.*). В переносном смысле — лицо, содействующее неожиданной развязке.

«Люсьен Левен» таким персонажем становится крупный банкир Левен. А в «Пармской обители» — граф Моска. Неизменно этому доброму и могущественному, чуть насмешливому персонажу, который за иронией скрывает свою душевную доброту, противостоит негодяй, первейший негодяй, можно сказать *глава негодяев:* он враждебен герою и мешает ему осуществить его мечты.

Таким образом, схема романов Стендаля относительно проста. Это не мешает им быть подлинными шедеврами, хотя их остов почти неизменен. Это всегда история молодого человека, который приобретает жизненный опыт и ощущает трагический разрыв между волшебным миром детства и миром реальной действительности. Стендаль сталкивает своего юного и великодушного героя с двумя женщинами, принадлежащими к противоположным типам, и душа юноши разрывается между ними; у героя всегда находится могущественный покровитель, и ему постоянно вредит враг, отпетый негодяй. Такова неизменная схема романов Стендаля.

Итак, Стендаль, человек, создавший философское понимание мира, которое я только что пытался передать, в 1827 году прочел в газетах историю Антуана Берте. Она глубоко заинтересовала его, и по многим причинам: прежде всего потому, что этот судебный процесс — совсем готовый роман о молодом человеке, постигающем опыт жизни, но и потому, что молодые люди такого типа ему нравятся. Он любит энергию и полагает, что энергию прежде всего можно обнаружить у людей, которые, как Антуан Берте, очень молоды и очень бедны, образованны, несчастны и честолюбивы. Бонапарт был одновременно образован, беден и честолюбив; среди людей такого рода и встречаются выдающиеся натуры. Итак, Антуан Берте и его драма приковывают к себе внимание Стендаля. Начиная с 1827 года он размышляет о судьбе этого юноши, но пока еще не приступает к своей книге: писать ее он начнет лишь в 1829 году. В годы Реставрации писатель, без сомнения, не мог бы ее опубликовать; революция 1830 года придает ему смелость, и в 1831 году он может обнародовать свой роман.

Что сделал Стендаль из истории некоего семинариста? Он сам как бы перевоплотился в Антуана Берте; госпожу Мишу, первую женщину, за которой волочился Берте, он превратил в госпожу де Реналь, существо, гораздо более прекрасное, нежели реальная госпожа Мишу. Мадемуазель де Кордон стала Матильдой де ля Моль; аббат Райан — ужасным аббатом Кастанедом, главой негодяев, а господин де Кордон — господином де ля Моль, магом-волшебником. Одним словом, в рамки реальной жизненной драмы

Стендаль ввел своих марионеток. Когда писатель подошел к концу повествования, то, желая остаться верным реальной жизни, он должен был заставить Жюльена Сореля убить госпожу де Реналь. Перед нами весьма любопытный пример взаимоотношений между конфликтом романа и жизненным конфликтом; если вы внимательно изучили персонажи, описанные Стендалем в «Красном и черном», то это убийство покажется вам неправдоподобным. Жюльен слишком умен и слишком благороден, чтобы стать убийцей госпожи де Реналь, а сама госпожа де Реналь слишком трогательна, чтобы можно было решиться убить ее. Однако Стендаль хотел остаться верным реальности, и он сохранил в романе убийство. И вот обнаружилось, что именно этот эпизод послужил совершенству романа. Что может быть гениальнее самой жизни?

Здесь необходимо сделать несколько замечаний. Многие критики находили развязку романа малоправдоподобной и упрекали Стендаля в том, что он переходит на скороговорку именно там, где нужны подробные объяснения. Даже Мериме находил, что Жюльен жесток. Я же, как и Ален, напротив, считаю развязку поистине великолепной. Действие тут должно быть стремительным, для внутренних монологов нет места, потому что у Жюльена действие следует непосредственно за решением. Дело обстоит так, как будто Жюльен отдает воинский приказ самому же Жюльену. Подобно тому как в один прекрасный день он сказал себе: «В два часа утра я войду в комнату госпожи де Реналь», он, узнав о том, какое зло она ему причинила, сказал себе: «Я убью ее»; и с этой минуты он уже больше не рассуждает. И все же любил ли он эту женщину? Без сомнения. Но только идеал Жюльена — это не верность любви, а верность собственной гордыне. Он убивает без ненависти, подобно тому как любит без любви; и то и другое он совершает, как бы проверяя свою силу воли. Дать самому себе клятву и сдержать ее — вот его мораль. Он не боится умереть прежде всего потому, что его представление о чести требует, чтобы человек мужественно встретил смерть, а затем и потому, что Жюльен никогда не был счастлив и не дорожит жизнью.

И тут-то начинается самое удивительное, но весьма важное для понимания сложной проблемы книги. Рана госпожи де Реналь оказывается не смертельной. Она быстро поправляется и не только не проникается ненавистью к Жюльену, но даже не осуждает его за то, что он мстил ей за поступок, который она сама теперь осуждает и в котором раскаивается. Госпожа де Реналь приходит в тюрьму к Жюльену, желая заставить его подать апелляцию о смягчении

приговора, от чего он упорно отказывался. Несмотря на то что он стрелял в нее, она все еще любит его:

«Стоит мне только тебя увидать, всякое чувство долга, все у меня пропадает, вся я — одна сплошная любовь к тебе, и даже, пожалуй, слово «любовь» — это еще слишком слабо. У меня к тебе такое чувство, какое только разве к богу можно питать: тут все — и благоговение, и любовь, и послушание... По правде сказать, я даже не знаю, что ты мне такое внушаешь...» *

В свою очередь и Жюльен, после того как он вновь увидел эту необыкновенно простую и естественную женщину, которая никогда не преувеличивает свои чувства, понял, что он никого никогда не любил, кроме нее.

Что ему предстоящая казнь, если госпожа де Реналь может каждый день приходить к нему в тюрьму! Наконец-то он понял: единственное настоящее счастье заключается в этих мгновениях, исполненных нежности, когда говорят о пустяках, прерывая свои речи поцелуями. И вот, как мне кажется, глубочайший урок романа: именно потому, что Жюльен оказался в тюрьме и что у него в буквальном смысле нет будущего, он наконец-то исцелился от честолюбия. Только теперь он соглашается жить и наслаждаться настоящим днем. И госпожа де Реналь во многом разделяет его беззаботность и светлую радость.

«В те, прежние дни,— говорил ей Жюльен,— когда мы бродили с тобой в вержийских лесах, я мог бы быть так счастлив, но бурное честолюбие увлекало мою душу в какие-то неведомые дали. Вместо того чтобы прижать к сердцу эту прелестную ручку, которая была так близко от губ моих, я позволял будущему уносить меня от тебя; я весь был поглощен бесчисленными битвами, из которых я должен был выйти победителем, чтобы завоевать какое-то неслыханное положение... Нет, я, наверно, так бы и умер, не узнав, что такое счастье, если бы вы не пришли ко мне сюда, в тюрьму » **.

Такова коренная разница между природой любви и природой честолюбия. Любовь живет настоящим, живет она и прошлыми воспоминаниями, в этом она черпает простодушные, но подлинные радости; честолюбие ждет радостей от будущего, которое оно тщится создать. Вот почему честолюбие почти неизменно оказывается обманутым, ибо будущее не принадлежит человеку. Роковой случай подстерегает честолюбца, и потому в одно мгновение могут быть уничтожены терпеливые усилия нескольких десятилетий.

* Стендаль. Красное и черное. М., «Гослитиздат», 1950, с. 539.
** Там же, с. 553.

Самые гениальные люди пытались обезопасить себя от фатального стечения обстоятельств, они пытались все предусмотреть, заранее принять все меры предосторожности, избежать грозы. Но ни один из них не достиг в этом успеха. Между тем влюбленный не только собирает цветы в те минуты, когда они распускаются на его глазах, наслаждаясь тем самым радостями сегодняшнего дня, но, кроме того, он уготовляет себе и сладостные воспоминания. Любовь — я имею в виду, разумеется, любовь истинную — и совершенная внутренняя гармония, которая возникает в результате предельной искренности,— вот единственные подлинные блага, в которых может быть уверен человек. Если бы Жюльен согласился стать лицемером, он был бы спасен, если бы он пошел на какую-нибудь политическую или религиозную сделку, если бы он согласился лить воду на мельницу властей предержащих, у него не было бы недостатка в могущественных покровителях.

«А мне что же останется тогда,— холодно возразил Жюльен,— если я сам буду презирать себя? Я был честолюбив, и я вовсе не собираюсь каяться в этом, я тогда поступал так, как этого требует наше время. А теперь я живу изо дня в день. Но я заранее знаю, я бы почувствовал себя несчастнейшим существом, если бы решился на какую-нибудь подлость» *.

Лицемерие, возможно, приносит немедленно либо в отдаленном будущем выгоды в виде состояния или успешной карьеры, но оно несовместимо со счастьем. В этом состоит дорогая сердцу Стендаля мысль, и он выражает ее во всех своих романах. Все мы — писатели, художники — знаем, что определенные ситуации (воспоминания или стремления) буквально преследуют нас и что, помимо нашей воли, ситуации эти в той или иной форме говорят о себе в большинстве наших творений. Чей бы портрет ни писал Грёз[6], перед его мысленным взором вставало лицо мадемуазель Бабюти, которую он любил; под его кистью даже Бонапарт приобретал женские черты и слегка походил на Бабюти. Стендаль был необыкновенно постоянен в некоторых частностях. Его герой всегда стремится к победе над женщиной, которая, как ему кажется, его унизила. В таком же положении, в каком Жюльен находится по отношению к Матильде, Люсьен Левен находится по отношению к госпоже де Шастеле. В обоих случаях в начале знакомства героев происходит эпизод, где фигурирует падение с лошади. И невольно начинаешь думать, что сам Стендаль был незадачливым ездоком.

* Там же, с. 554.

Повторяется и такая ситуация: герой обретает наконец свое необыкновенное счастье в тюрьме, в темнице, расположенной в верхней части башни. Фабрицио дель Донго находит свое счастье в пармской тюрьме, Жюльен Сорель — в тюрьме Безансона. Почему так случается? Потому что, как мы уже говорили, в тюрьме человек теряет способность действовать и душа его раскрывается для мечты. По крайней мере так думает Стендаль, но следует заметить, что сам он никогда не был узником и, кроме того, режим в описанных им тюрьмах был менее суров, чем в реальных тюрьмах, и его узники вели там гораздо более спокойное и менее отвратительное существование, чем это бывает в действительности.

Всякий, кому приходилось лежать в больнице или быть изолированным от жизни в каком-либо ином лечебном заведении, испытывал похожее чувство отдохновения, которое сродни блаженству. Отдаваться «покою», сбросить хотя бы на время груз житейских забот, освободиться от социальных обязательств и служебных дел — какое счастье! Человек, охваченный лихорадочной жаждой деятельности, обретает в изоляции душевный мир, потому что все решения за него принимают другие. Честолюбец, который в силу непоправимого краха своих устремлений уже не должен пытаться влиять на ход событий, испытывает радость, знакомую солдату, находящемуся в отпуску. Его ум, пребывавший в крайнем напряжении, вкушает теперь благотворный покой. Став узником, Жюльен отдыхает от сжигавшего его честолюбия, Фабрицио же, став узником, отдыхает от бешеного вихря приключений. Оба избавляются от трудностей собственного нрава. Темница — тоже своего рода избавление.

Для Жюльена — по милости подкупленных стражников — пребывание в тюрьме неожиданно становится необыкновенно радостным. Сюда к нему дважды в день приходит госпожа де Реналь, его посещает также Матильда, которая ждет от него ребенка и выказывает в этих драматических обстоятельствах необыкновенное мужество; надо сказать, что, несмотря на все это, ее присутствие не радует Жюльена, ему кажется, что минуты, которые она у него отнимает, украдены у госпожи де Реналь. Когда наступает день казни, Жюльен полон мужества:

«Никогда еще голова эта не была настроена столь возвышенно, как в тот миг, когда ей предстояло пасть. Сладостные мгновения, пережитые некогда в вержийских лесах, теснясь, возникали в его воображении с неодолимой силой» *.

* Там же, с. 555.

И тут следует поразительная фраза, единственная, где, пусть хоть косвенно, упоминается о гильотине:

«Все совершилось очень просто, благопристойно и с его стороны без малейшей напыщенности».

Поведение героя отмечено, я бы сказал, высшей степенью дендизма, но оно прекрасно.

Урок этой истории? Их несколько. Первый таков: никогда не следует сожалеть, что человека обуревают страсти. Это все равно, как если бы мы стали сожалеть, что он человек. Кем стал бы Жюльен без честолюбия и без любви? Незаметным крестьянином, отмеченным педантизмом, а затем — пошлым лакеем. Страсть — единственная сила, которая возвышает человека над животным. Для этого страсти должны быть «очищены», сублимированы, но, для того чтобы сублимировать страсти, надо прежде всего их иметь. Без любви Фабрицио был бы всего лишь банальным волокитой. Без страсти граф Моска стоил бы не больше, чем его властелин, принц Пармский. Только благодаря страсти Люсьену Левену удается избавиться от мелочной обидчивости. Стендаль любит людей с итальянским складом души, он предпочитает неистовые натуры натурам сдержанным.

Второй урок Стендаля, и урок наиболее возвышенный, сводится к следующему: выше страсти стоит подлинное чувство. Ведь страсть — это своего рода болезнь, болезнь, без сомнения, необходимая, которая, если человек от нее исцеляется, очищает его душу от некой плесени, но, как всякая болезнь, страсть приносит сильные, порою мучительные страдания. Напротив, подлинное чувство — здоровое и устойчивое состояние души, которого человек достигает, пройдя через горнило страстей. Страсть-честолюбие выражается в стремлении подчинять себе других, в то время как более высокое чувство — честолюбие возвышенное — это стремление подчинить самого себя. Быть может, до высот такого честолюбия поднялся во время пребывания на острове Святой Елены кумир Стендаля и Жюльена Сореля — Наполеон. В самом деле, разве был император когда-нибудь более величествен, чем в годы заточения на этом острове, где, утратив всякую надежду, он перечитывал Корнеля и восторгался абстрактным величием его героев?

Точно так же выше любви-страсти, которая причинила столько страданий и самому Стендалю, и героям его романов, стоит возвышенная любовь, которой ничто не угрожает, ибо она — принадлежность внутреннего мира человека и неуязвима для внешних событий. Говоря о любовных утехах, Стендаль рассуждает

порою цинически, под стать действующим лицам Лакло или Кребильона[7]. Он допускает — и даже советует,— чтобы люди стремились к ним в интересах душевного покоя. Но он знает — и это знают его герои,— что такого рода приятные утехи быстротечны и не играют серьезной роли в жизни. Он знает также, что любовь-честолюбие, которая тщится удовлетворить мужскую гордость и самодовольство (например, любовь Жюльена к Матильде), остается хрупкой и уязвимой. Любовь-честолюбие — это чувство мелочное и подозрительное. Человек, охваченный таким чувством, все время боится уронить себя в глазах другого. Ему важна не столько сама любовь, сколько то, чтобы о его победе знали окружающие. Ведя любовную игру, он без колебаний прибегает к кокетству — этой военной хитрости процесса кристаллизации чувства.

Истинная любовь не страшится любимого существа; любящий человек добровольно и сознательно разоружается, вступая в любовный поединок. В конце «Красного и черного» госпожа де Реналь не может и не хочет заставлять Жюльена страдать; точно так же и моя Изабелла в романе «Превратности любви»[8] не хочет заставлять страдать Филиппа. И тот и другой знают, что их возлюбленные не дадут им ни малейшего повода к ревности. И тем не менее они любят их, хотя души обоих героев не подвержены безумным мучениям страсти, ибо когда вера в женщину безгранична, она возвышает душу любящего. Человеческая натура несовершенна, но душа, охваченная высоким чувством, подчиняет себе низменные порывы. «Любовь у возвышенных натур укрепляется своеобразным величием, которое гонит прочь сомнения». Таков Корнель, таким часто бывает и Стендаль. Их любовь далека от романической любви, болтливой и неумеренной. Однако, как замечает Ален, стремление к романтическому* ставит любовь над правилами общества и вне их. Но для того, чтобы прийти к романтическому, вовсе не обязательно жить на вершине скалы или обретаться в темнице. Люди, по-настоящему романтические, воздвигают хорошо защищенную крепость на скрытых вершинах своей собственной души.

Таков главный урок романа «Красное и черное». Я желаю вам хорошо понять его и, поднявшись над своими страстями, прийти к истинным чувствам — возвышенному честолюбию и нежной любви. Потому что в этом — секрет счастья. До тех пор пока человек зависит от мнения других и от событий внешнего мира, он крайне

* Romanesque (*лат.*).— *Прим. ред.*

уязвим и непременно несчастлив. Романтическое, как великолепно показал Гегель,— это конфликт между поэзией сердца, воплощенной в герое, и прозаической действительностью. В рыцарские времена герой сражался с неверными и с ветряными мельницами[9]; во времена Стендаля герой сражается с правительством и с негодяями. Сегодня, как и вчера, каждый «обнаруживает перед собою нелепый и как бы заколдованный мир, который он должен победить... В частности, молодые люди — это новые рыцари, которые должны проложить себе путь, борясь в условиях такого мира, который превыше всего ставит расчет и все материальное». Герой может обрести душевный покой лишь в том случае, если отныне он будет зависеть только от собственного суждения или от суждения другого человека с благородной душой, на которого он может положиться, как на самого себя. В этом случае он спасен.

Вот истины, которые находишь у Стендаля, и находишь только у него. Именно поэтому Стендаль, как он того хотел и как сам предвидел, имеет читателей и в наше время.

«Друг читатель,— говорил он,— не проводи свою жизнь в страхе и в ненависти».

Будем уважать этот совет, слегка видоизменив его форму. Изложим его так:

«Друг читатель, проводи свою жизнь в любви и в высоких устремлениях».

Среди славных фигур, украшающих этот портал[1], должна быть отведена ниша и для Виньи. Я попытаюсь объяснить, почему он был одним из первых, кто в отроческие годы приобщил меня к литературе. Позднее, отталкиваемый какой-то его замкнутостью, смущаемый также «изъянами в этом металле», я стал



Альфред де Виньи

обращаться к нему реже. В его книгах есть прекрасные, значительные места, которыми я до сих пор не устаю восхищаться, но в то же время есть в них что-то искусственное, неприятное для меня. В «Портретах современников» Сент-Бёва, в конце эссе, посвященного Виньи, есть любопытное примечание: «О манере и тоне этого поэта можно сказать то, что писал об одном художнике Рейнольдс[2]...» Засим следует цитата из Рейнольдса, заканчивающаяся следующими словами: «Эти миниатюры — творение большого художника, которому тем не менее, возможно, так и не суждено будет создать ничего, кроме миниатюр. В чем же тут причина? Почему даже молния блестит у него, как лак?» Под этой фразой Сент-Бёв написал своей рукой (я видел экземпляр, принадлежавший автору): «Эта мнимая цитата из Рейнольдса была использована лишь для того, чтобы выразить мое критическое отношение».

Странная враждебность, но Сент-Бёв, вообще недолюбливавший своих современников, Виньи, кажется, просто ненавидит. Он издевательски именовал Виньи «Дворянином», а то и «Дворянином Триссотеном», или еще «прекрасным ангелом, наглотавшимся уксуса». Все написанное Виньи было, по мнению Сент-Бёва, поражено одной болезнью — «бледной немочью». Он корил Виньи за то, что тот воздвигает себе «отдельный обелиск». Столь суровое отношение несправедливо, и сам Сент-Бёв отдавал себе в этом отчет. Однако он обладал чертовски тонким вкусом, и его «Почему даже молния блестит у него, как лак?» — образ беспощадно точный. Многим произведениям Виньи присуще ослепительное величие, в самом блеске которого есть нечто неуместное. Мысль его, более глубокая, чем мысль Гюго, трогает меньше, поскольку на нее наведен чересчур совершенный глянец. Жестокая фраза Сандо[3]: «Не огорчайтесь, сударь, что вы не были в фамильярных отношениях с господином Виньи: с ним никто не был в фамильярных отношениях, даже он сам» — справедлива и по отношению к читателям. Но есть три момента, которые сближают меня с Виньи, и один из них имеет принципиально важное значение.

Немногие книги оказали на меня в юности такое влияние, как «Неволя и величие солдата». Именно в ней, как и у Киплинга[4], я почерпнул высокую и опасную мысль о благотворности дисциплины, подчинения, начисто свободного от холуйства. Если я позднее написал «Диалоги о командовании»[5], причина в том, что я был под влиянием Виньи. История «Красной печати»[6] внушала мне ужас и восхищение. Роман, набросанный Виньи на страницах его «Дневника»,— «Жизнь и смерть солдата» — не выходил у меня из головы,

неотступно преследовал всю жизнь, в особенности после тех дней 1940—1943 годов, которые поставили перед французами, и передо мной в том числе, проблему подчинения своему долгу как проблему насущную, требующую решения день изо дня.

В одной из тетрадей, куда я заносил цитаты, я нахожу отрывок из «Дневника» поэта (11 августа 1830 года): «Лемоте, капитан первого полка, подал в отставку в день, когда г-н де Полиньяк отдал вздорный приказ. Вечером полк вступает в бой; Лемоте находит своего полковника и просит того считать свою отставку не имевшей места. Часть оказалась прижатой к церкви Мадлен, за колонны... Ему кричат, чтобы он сдался; он отказывается и гибнет... Пока существует армия, пассивное подчинение должно быть в чести. Но само существование армии — явление прискорбное». И в другом месте: «Нет стремления выше, чем возможно скорее слить Армию с Нацией, если Нация идет к эре, когда не станет ни армий, ни войн, когда на всем земном шаре будет одна нация, единодушно избравшая для себя некую форму социального устройства; это должно было бы осуществиться уже давно...» Я согласен с Виньи — всемирное государство необходимо: перед нами выбор — либо мир будет таким, либо мира вообще не станет.

«Существование армии — явление прискорбное». В этом капитан де Виньи сходится с рядовым Аленом. То, что писатель, лучше всех говоривший о величии солдата, так страдал от его неволи,— черта прекрасная. Я полон братского сочувствия к юности Виньи. У меня самого было невеселое и забалованное детство, мне знакома суровая и ревнивая нежность. Но не та ранняя мизантропия, не тот стоический пессимизм, который был порожден в нем в годы Империи разрывом с семьей, настроенной роялистски; не ужас коллежа, которого он, подобно Барресу, не мог вынести; не угрюмая дикость, исполненная тоски и недоверия к людям. Что должен был выстрадать этот ребенок, воспитанный в культе чести, питавший врожденную склонность к возвышенному, когда победы Империи — то есть победы Франции — означали для него в то же время торжество врагов его собственной семьи!

Настала эпоха Реставрации, сделавшая его красным мушкетером[7], затем младшим лейтенантом Королевской гвардии. От армии он ждал многого. Никогда еще разочарование не было столь всеобъемлющим. Я долго не хотел верить, что оба моих образца воинской доблести — Вовенарг[8] и Виньи — оказались, как один, так и другой, никуда не годными офицерами. «В армии не было для меня места»,— писал Виньи, и еще: «Армия представлялась нам недвиж-

ным телом. Мы задыхались в чреве этого деревянного коня, которому не предстояло открыться ни в какой Трое»[9]. Когда Шатобриан развязал свою войну в Испании, молодой Виньи надеялся, что будет сражаться. Он добился перевода в капитаны 55-го пехотного полка, который должен был принять участие в кампании. Неужели ему наконец доведется познать величие, после того как он столько выстрадал от неволи? «Сегодня я получил звание капитана, с которого, очевидно, только и начинаются великие военные дела и которое первым дает каплю свободы и власти. Вместе со званием пришло известие, что, когда полк будет полностью сформирован, нас направят в Испанию. Так что вы действительно можете меня поздравить — я уже вижу себя участником этой войны, подобно Дю Гесклену[10], и смогу наконец воплотить в действие мысли, которые в противном случае мог бы лишь вынашивать в одиноких и бесплодных раздумьях...»

Но мир наш так устроен, словно действие, как нарочно, не дается в руки тем, кто жаждет активной жизни, будучи по натуре созерцателем. Давать и получать — разные вещи. Тот, кто хранит себя для мечты, не ухватывает действительности. Виньи, лишенный талантов интригана, так никогда и не перешел испанской границы. Ему предстояло гарнизонное, казарменное прозябание в По, городе враждебном, либерально настроенном, где отъявленно роялистский полк был встречен камнями. Офицеров освистывали, когда они выходили после обедни. Именно потому, что местное общество было для него почти закрыто, капитан де Виньи стал общаться с иностранной колонией и женился на англичанке. Он уже подумывал о том, чтобы выйти в отставку. Теперь он говорил о «неотвратимой комедии власти» с цинизмом, вовсе ему не свойственным: «Мне очень нравилось навязывать ее другим и нисколько — ей покоряться». Сомнамбулическое состояние, в которое погружала его поэзия, отнюдь не возвышало Виньи в глазах товарищей и командиров. О, мечты о власти и рабстве! Благородной армии, о которой он грезил, не существовало. Реальной армией, ее тяготами и скукой, он был сыт по горло. Вскоре он бежал.

Эти годы не пропали попусту ни для него, ни для нас. «Армия — прекрасная книга для познания человечества». Но воспоминания чреваты опасностью. Отойдя на известную дистанцию, солдат забывает неволю и тоскует о величии. Протест смиряется, память удерживает лишь то, «что было привлекательно в дикой боевой жизни, как бы тягостна она ни была». Именно тогда Виньи пишет «Неволю и величие солдата» и превозносит, забывая о своем

отвращении, пассивную доблесть, «полную самоотречения и покорности». Из своей солдатской жизни он выносит чувство чести, «поэзию долга», идеал молчаливого достоинства. «Мужественные армейские нравы закалили мою душу в терпении, готовом к любым испытаниям». Я, как и он, изведал потребность написать книгу в противовес пережитым разочарованиям. Две войны, одна из которых была гражданской, познакомили меня с этими «кочевыми монастырями, где блюдут зарок бедности и подчинения». Виньи-офицер остается одним из моих учителей.

Есть и другой Виньи, которым я восхищаюсь. Это предтеча. Критики недостаточно показали, что он, с его ясновидением отчаяния,— прямой предок писателей нашего времени. Один только Бальдансперже[11], лучший из его исследователей, правильно заметил, что Виньи «шел против течения века». А идти против оптимизма века XIX — значит давать темы пессимизму века XX. И у Виньи он звучал достаточно явственно. Миф о Сизифе был для него примерно тем же, чем он стал для Камю:

Сизиф истерзанный прекрасен, одинок,
Он весь в крови молчит под ношей непосильной...*

В его «Дневнике» можно найти довольно детально разработанный набросок «Процесса» Кафки, а также следующее обобщение самой сути сартровской пьесы «За закрытой дверью»: «Есть ли необходимость в Аде, разве недостаточно самой жизни?» Кто когда-либо сказал лучше него об абсурдности мира? «Нет ничего, в чем мы можем быть уверены, кроме нашего неведенья и нашей заброшенности, возможно вечных... Жизнь — мрачная случайность меж двух бесконечностей... Вот человеческая жизнь: я представляю себе толпу — мужчины, женщины, дети,— погруженную в глубокий сон. Они пробуждаются в узилище. Они приспосабливаются к своей тюрьме, даже оборудуют в ней для себя крохотные садики. Мало-помалу они обнаруживают, что их куда-то уводят одного за другим, навсегда. Им не ведомо, ни почему они в тюрьме, ни куда их отправляют затем, и они знают, что никогда этого не узнают. Тем не менее среди них всегда находятся люди, которые не устают спорить между собой о сути собственного процесса; есть другие, которые сочиняют отдельные его перипетии; третьи, наконец, рассказывают о том, куда они затем деваются, хотя им ровным счетом ничего об этом не известно. Ну не безумцы ли они? Хозяин тюрьмы, ее правитель, бесспорно, ознакомил бы нас, пожелай он, и

* Перевод И. Кузнецовой.

с ходом нашего процесса, и с вынесенным приговором. Коль скоро он не захотел этого сделать и не захочет никогда, будем ему благодарны хотя бы за то, что он дает нам более или менее сносные жилища, и коль скоро никто из нас не в силах избежать общей печальной участи, не станем отягощать ее нескончаемыми вопросами...» Все обвинительные документы, фигурирующие на процессе, который наш век возбудил против бога, уже содержатся в сочинениях Паскаля и Виньи. Вот атомная греза из «Дневника» поэта: «В тот день, когда в людях угаснут и энтузиазм, и любовь, и поклонение, и преданность, давайте пробуравим землю до самого ее ядра, заложим в скважину пятьсот тысяч баррелей пороха, и пусть наша планета разорвется на части, подобно бомбе, среди небесных светил...»

Я люблю, наконец, в Виньи возлюбленного Мари Дорваль [12]. Он прекрасно понял эту необыкновенную женщину, которая не умела быть верной, но умела любить. «Я испытывал странное чувство — потребность служить ей и опекать ее, восхвалять, возвышать, превозносить именно тогда, когда имел все основания быть на нее в обиде. Словно мне хотелось обмануть всех и показать окружающим любовь, которая могла бы убедить меня самого и утишить мою собственную боль». (Здесь весь Филипп Марсена) [13]. Этот аскет, этот стоик, который впоследствии приговорит себя к тому, чтобы жить, как сыч, в старой башне Мэн-Жиро [14], умеет рисовать очаровательные картины любовной близости: «Если есть в мире нечто прелестное, так это минуты чувственного самозабвения, которое охватывает человека на любовном свидании, высвобождая его от всех сложных уз мира».

Позднее он сурово осудил Мари Дорваль: «Она смастерила себе идеи из мыслей моей души, чувства — из биений моего сердца, и поскольку все это было для нее слишком велико и слишком сильно, она отдала, расшвыряла направо и налево идеи, ей не принадлежавшие. Она лишена искренности настолько, что не способна поверить в искренность других. Заглянуть в свое сердце, погрузиться в свою душу, прежде чем заговорить с тем, кого любишь, — искусство ей неведомое, да она и не испытывает в нем потребности. Зато позировать перед первым встречным, облечься в выбранную роль и разыграть эту роль с невиданным двоедушием — вот в чем ее жизнь...» Какой роман он мог бы написать об этой любви, посмей он быть в фамильярных отношениях с самим собой! Но он безмолвствуя шел к своему раку, к своей смерти одинокого волка [15]. Alas, poor Vigny! [16]

ТЕАТР

Судьба театра Альфреда де Мюссе была необычной. В наши дни некоторые из его пьес считаются шедеврами французского театра. Современные режиссеры с удовольствием возобновляют их постановку. Актеры и актрисы оспаривают друг у друга роли в этих пьесах. Критики сравнивают комедии Мюссе с комедиями Мариво, Аристофана и Шекспира. И мы полагаем, что они правы.



Альфред де Мюссе

Совсем иные суждения высказывали об авторе его современники. Даже Сент-Бёв, человек с достаточно тонким вкусом, особенно когда его не ослепляли страсти, писал о пьесе «Не надо биться об заклад» в таких выражениях: «В ней довольно много милых мест, но меня поразили хаотичность пьесы и отсутствие здравого смысла. Образы ее заимствованы поистине из какого-то весьма странного мира; чего стоит дядюшка, постоянно читающий проповеди, ворчун, который под конец напивается; или молодой человек, скорее фат и грубиян, нежели любезный и остроумный юноша; или весьма распущенная девица, настоящая модистка с улицы Вивьен, которую нам выдают за Клариссу... И все это крайне поверхностно, легковесно, непоследовательно. Все они взяты из вымышленного мира или привиделись автору, когда он был под хмельком во время веселой пирушки... Альфред де Мюссе — это прихоть пресыщенной и вольнодумной эпохи».

Удивительно несправедливая суровость, впрочем вполне объяснимая мотивами, не имеющими никакого отношения к литературе. Мюссе сначала очаровал, но затем стал раздражать Сент-Бёва и его друзей. Как позднее Прусту, так и Альфреду де Мюссе оказали плохую услугу его слишком счастливые детство и юность. Он происходил из вполне благополучной и просвещенной семьи, был красив, отличался изысканными манерами, был близким другом герцога Орлеанского[1], обладал таким поэтическим даром, что мог в несколько дней написать столь прекрасную поэму, как «Мардош» или «Намуна». Разве могли его желчные собратья спокойно относиться к такому баловню судьбы? Когда первый ученик в классе еще и хорош как херувим, не следует слишком удивляться тому, что он возбуждает черную зависть. Альфред де Мюссе мог бы, пожалуй, добиться, чтобы ему простили талант и обаяние, если бы он поклонялся модным в ту пору богам. Присоединись он к какой-нибудь литературной школе, ему была бы обеспечена поддержка определенной группы писателей. То было время, когда классики и романтики бросали друг другу грозный вызов, когда Виктор Гюго возглавил бунтарей, но бунтарей, весьма близких к властям предержащим; то было время, когда Сент-Бёв царил в журнальной критике. Мюссе, который дебютировал романтическим произведением «Испанские и итальянские повести», вполне мог бы стать знаменосцем в этом прославленном воинстве. Но вот незадача: он одновременно ощущал себя и классиком и романтиком. Подобно всем молодым писателям той эпохи, он с восторгом читал Шекспира и Байрона, но восхищался также Лафонтеном, Мольером и Вольтером:

Да, я сражался в двух враждебных лагерях,
Удары наносил и стал известен миру.
Мой барабан пробит — сижу на нем без сил,
А на моем столе Расин, припав к Шекспиру,
Спит возле Буало, который их простил*.

Мюссе, по его собственному признанию, страдал болезнью века, но был способен сам смеяться над этим. В своей драматической поэме «Уста и чаша» он подражал Байрону, создателю «Чайльд Гарольда» или «Манфреда», и его поэмы «Мардош» и «Намуна» вызывают в памяти скорее Байрона, творца «Дон Жуана». Можно не сомневаться, что сам Байрон беспощадно осудил бы и жестоко высмеял то отношение к миру, которое получило название «байронизм». Последователь Байрона, Мюссе *байронизировал,* создавая поэму «Ролла», и *шекспиризировал,* создавая пьесу «Лорензаччо», но он же дерзнул написать «Письма Дюпюи и Котоне», которые можно назвать «Письмами к провинциалу»[2] романтизма. Словом, Мюссе был партизаном, а партизаны всегда подвергались большей опасности, нежели солдаты регулярной армии. Эпоха Мюссе, эпоха выспренняя и напыщенная, ставила писателю в укор его иронию. «Чудесный талант, но только для пародий»,— с пренебрежительным высокомерием говорил о нем критик из лагеря романтиков Сент-Бёв; а Ансело[3], академик и сторонник классицизма, замечал: «Бедняга Альфред — прелестный юноша и обаятельный светский человек, но, между нами говоря, он никогда не умел и никогда не научится сочинять стоящие стихи».

Самое забавное в этой истории то, что стихи Сент-Бёва в наши дни мало кто читает, а стихи Ансело и вовсе преданы забвению, между тем как мы и наши дети знаем наизусть целые поэмы Мюссе. Время — самый честный критик.

Прежде чем перейти к комедиям Мюссе, скажем прямо: он обладал гораздо более глубоким талантом, чем было принято считать в его время и чем полагают сейчас. Он был, пожалуй, самым интеллектуальным среди поэтов первой половины XIX века. Разумеется, Виктор Гюго и Альфред де Виньи также были люди весьма образованные, с удивительным творческим умом. Но ни тому, ни другому не свойственна та ясность ума, какой наделен Мюссе. Оба они часто оказывались в плену собственной виртуозности. Мюссе держал в узде свое виртуозное мастерство. Он был проницательнее Виктора Гюго. Однако по причинам, о которых уже шла речь,

* В этой статье стихотворные переводы принадлежат Я. Лесюку.

казалось, что у него нет величия Гюго. Он всю жизнь играл роль избалованного ребенка, который хочет, чтобы его жалели все окружающие, и особенно женщины. Таким путем не добьешься уважения. Его считали суетным, в известной мере он таким и был. Но за суетностью нередко скрывается пылкий нрав, у Мюссе суетность служила маской для пламенных и искренних страстей. Эти страсти он выражал в стихах, которые так и не стали модными, впрочем, ведь мода отнюдь не всегда права. Однако даже те, кто ныне осуждает поэзию Мюссе из-за небрежности формы, признают совершенную красоту его комедий.

МЮССЕ-ДРАМАТУРГ

Можно стать романистом или историком, но драматургом рождаются. Есть что-то от мастерства актера в понимании законов сцены, в чувстве ритма, в умении сочинить эффектную реплику — во всех тех качествах, которыми должен обладать тот, кто пишет для театра. Величайшие из драматических писателей — Мольер, Шекспир — сами были актерами. Альфред де Мюссе в юности нередко принимал участие в домашних спектаклях. Его отец любил веселое общество, и в гостиной их дома всегда было полно молодых женщин и поэтов. Здесь разыгрывали шарады. В те времена были в моде «драматические пословицы» — в памяти еще свежи были пьески Кармонтеля, Коле, Леклера.[4] В замках Бон-Авантюр и Конье Мюссе еще мальчиком познакомился с обществом любезных и забавных людей, которых он позднее выведет в своих комедиях. Чувствительный и легкомысленный, как паж, он с ранней юности познал игру любви и случая. Жизнь представала перед ним в облике комедии, исполненной сладострастия и меланхолии.

Если бы первые опыты Мюссе в театре оказались удачными, он, быть может, через несколько лет стал бы ловким драматургом, человеком, владеющим секретами ремесла, который без труда способен сочинить хорошо сделанную пьесу и интересуется больше техникой драматургии, чем ее поэзией. Но молодому автору повезло: его освистали. Его первая пьеса «Венецианская ночь» была поставлена 1 декабря 1830 года (когда писателю было двадцать лет), и публика театра «Одеон» приняла ее очень дурно. Актриса, исполнявшая роль Лоретты, была в белом платье, она оперлась на свежевыкрашенную решетку, и юбка ее покрылась зелеными полосами. Это вызвало в зале взрыв смеха. Пьеса провалилась. Уязвленный автор поклялся никогда больше не иметь дела с этим «жестоким зверинцем».

Однако Мюссе страстно любил театр и потому продолжал писать пьесы, но, создавая их, он нимало не заботился об их постановке на сцене, не подлаживался ко вкусам критиков, к требованиям капризной публики, не желал и думать о финансовых затруднениях директоров театров. И результат не замедлил сказаться: фантазия автора оставалась совершенно свободной. В ту пору театр уже был совсем не таким, как во времена Шекспира, когда драматическое искусство еще делало только первые шаги и само создавало для себя законы. Во Франции классическая традиция подавляла всякую самостоятельность; от этой традиции можно было спастись только романтическим бунтом, но романтизм вырабатывал свои шаблоны. Мюссе, создававший свой театр, но не для театра, оставался в стороне. Первые драматические произведения — «Уста и чаша» и «О чем грезят девушки» — он публикует в сборнике «Спектакль в кресле»; следующие его пьесы печатались в журнале «Ревю де дё монд», который незадолго до того основал Бюлоз, а затем вошли в два тома «Комедий и пословиц».

Начиная с 1847 года пьесы Мюссе, которые, по мнению людей, причастных к театру, были несценичны, в чем им удалось убедить самого автора, начали пробивать себе дорогу на театральные подмостки. Постепенно все они вошли в репертуар и больше не покидали его. Первым был поставлен в театре «Комеди Франсез» «Каприз». Часто рассказывали, как госпожа Аллан, известная в то время актриса, во время своих гастролей в Санкт-Петербурге увидела очаровательную комедию с тремя персонажами, попросила дать ей французский перевод и с удивлением узнала, что оригинальный текст комедии принадлежит Мюссе. Анекдот этот представляется малоправдоподобным. Госпожа Аллан знала Мюссе и, конечно же, читала его «Каприз». Но верно одно: она действительно привезла из России этот шедевр, затерявшийся на страницах какого-то сборника. Успех пьесы превзошел все ее ожидания.

«Эта небольшая пьеса,— писал Теофиль Готье[5],— на самом деле большое литературное событие. Многие весьма длинные пьесы, о появлении которых трубят за полгода вперед, не стоят и строчки этой комедии... Со времен Мариво, чей талант зиждется на искрящемся остроумии, на подмостках театра «Комеди Франсез» не появлялось ничего столь тонкого, столь изящного и столь жизнерадостного. В том, что Альфред де Мюссе написал комедию, исполненную остроумия, юмора и поэзии, нет ничего удивительного; неожи-

данным можно назвать совсем другое (особенно потому, что речь идет о драматической пословице, которая даже не предназначалась для театра) — необычайное мастерство, искусную интригу, превосходное знание законов сцены; именно эти достоинства и угадываются в комедии «Каприз». В ней все так умело подготовлено, слажено, соткано, и все удерживается в равновесии буквально на острие иглы».

Отмечая, что не только интеллектуальная элита, но и публика самая широкая с восторгом встретит эту комедию и что достаточно расклеить по городу афиши, чтобы обеспечить полный сбор, Готье с возмущением говорит о заблуждении французских театральных деятелей, в котором они так долго пребывали: «Представление комедии «Каприз», которую разыгрывают между чайным столиком и фортепьяно и декорацией для которой вполне может служить обыкновенная ширма, подтвердило нам то, что мы и без того знали, но что оспаривалось театральными оракулами: отныне всем ясно, что публика весьма тонка, весьма умна и весьма дружелюбно относится ко всему новому, а все уступки, которых требуют от ее имени, совершенно излишни. Директора театров и актеры — вот единственное препятствие на пути нового. Это они цепляются за все обветшалое, упорно следуют рутине, придерживаются отживших приемов; это они обожают все плоское и банальное и питают неодолимое отвращение ко всему редкому, яркому, неожиданному». И в заключение Готье заявляет, что именно это педантичное пристрастие к «благопристойному» театру, который на самом деле уж слишком благопристоен, лишило французскую сцену двух прирожденных драматургов, и при этом необыкновенно одаренных,— Мериме и Мюссе. Потомство признало правоту добряка Тео в отношении этих его современников.

В 1848 году была поставлена на сцене и пьеса «Не надо биться об заклад»; произошло это накануне Июньской революции[6]. И все же, несмотря на то что публика была озабочена более серьезными делами, пьеса имела успех и была возобновлена в августе. «Какая радость для человека, который навеки обречен смотреть водевили и мелодрамы,— писал тот же Готье,— посмотреть наконец пьесу, в которой разговаривают на человеческом языке, на чистом французском языке, и почувствовать, что ты раз и навсегда избавлен от ужасного и плоского жаргона, на котором всюду изъясняются в наши дни. Какой чистотою, живостью и стремительностью отличается фраза! Каким остроумием искрится диалог. Какое лукавство и вместе с тем какая нежность!.. Теперь, когда прием, оказанный публикой этой драматической пословице, предназначавшейся лишь для чтения, показал, насколько несправедливо предубеждение, с каким директора театров относятся ко всякому произведению искусства, сочиненному не по рецептам господ «драмоделов», следовало бы показать на сцене, не изменяя в них ни одного слова, по-настоящему поэтические пьесы Альфреда де Мюссе: «Фантазио», «Андреа дель Сарто», «Прихоти Марианны», «Любовью не шутят», «О чем грезят юные девушки» и особенно «Лорензаччо» — подлинный шедевр, напоминающий глубиной анализа творения Шекспира».

Несколько дней спустя Остен[7] поставил на сцене Исторического театра «Подсвечник», «еще одну жемчужину из драгоценного ларца, который столько времени оставался открытым, причем никому не приходило в голову поинтересоваться его содержимым». Постановка этой пьесы была возобновлена в 1850 году театром Республики (так временно назывался театр «Комеди Франсез»), и театр на протяжении десяти лет обновлял свой репертуар благодаря драматургии Мюссе. Некий министр посчитал эту пьесу безнравственной потому, что Жаклина и ее возлюбленный находят счастье в ущерб супружеской верности. Мюссе сочинил новую развязку: влюбленные с грустью расставались. Добродетель была спасена, искусство пострадало. Теперь мы возвратились к более разумной — и более нравственной — искренности.

«Беттина», «Барберина», «Кармозина», «Луизон» пользовались меньшим успехом, и это справедливо. Пьесу «Любовью не шутят» сыграли на сцене лишь после смерти Мюссе, в 1861 году; она была принята хорошо, но тогдашние зрители, как, впрочем, и нынешние, испытывали некоторое чувство неудовлетворенности: его порождает, с одной стороны, двусмысленный и непоследовательный характер Камиллы, которая не остается до конца верной ни любви, ни религии, и, с другой стороны, гибель Розетты. Пьеса «Фантазио» была впервые показана в 1866 году, она имела не слишком большой успех, и это понятно. Публика не любит, когда первого любовника обряжают в костюм уродливого и бессердечного шута. Короче говоря, у драматургии Мюссе и Мариво общая судьба: на сцене прочно утвердились только их шедевры. Современники порой ошибаются, но время судит справедливо.

ПРИРОДА ТЕАТРА МЮССЕ

Как объяснить, что свободная фантазия спасла от забвения театр Мюссе, в то время как хитроумные интриги Скриба[8] смертельно нам наскучили? Почему пьесы Мюссе, действие которых происходит в сказочных королевствах и вымышленных странах, кажутся нам гораздо более правдивыми, чем многие исторические драмы? Потому что театр не призван, не может, да и не должен просто копировать жизнь. Публика приходит в театр не затем только, чтобы увидеть со сцены неприкрашенную действительность. Неподвижный занавес на авансцене обрамляет пьесу, как рама — картину. Ни один истинный любитель живописи не требует, чтобы портрет был только копией натуры, ни один истинный друг театра не требует, чтобы спектакль только копировал действительность. Именно потому, что у искусства свои законы и они, без сомнения, существенно отличаются от законов природы, произведения искусства позволяют нам свободно размышлять над природой страстей.

Театр в период своего зарождения был торжественным действом. Он показывал жизнь богов или героев. Язык актеров был более возвышенным и благозвучным, чем в повседневной жизни. Было бы заблуждением думать, что у современной публики иные требования. И сегодня еще зритель, приходя в театр, ждет торжественного действа. Уже одно то, что он сидит в зале, переполненном людьми, рождает в нем чувства более сильные, чем те, к которым он привык. И это объясняет особую природу театрального диалога. Какие писатели становятся величайшими драматургами? Те бескрылые копиисты, которые рассчитывают выехать на бездумном подражании натуре и многозначительных паузах? Нет. Самые прославленные драматурги были поэтами. Успех Аристофана в его время, успех Клоделя[9] в наши дни, успех Мюссе на протяжении целого века объясняется подлинной поэтичностью их диалога.

У Мюссе, как и у Аристофана, хор вторгается в действие, возвещая в лирическом тоне появление мэтра Бридэна и дамы Плюш: «На взмыленном своем осле, трясясь жестоко, взбирается на холм дама Плюш; ее конюх, выбившийся из сил, колотит что есть мочи бедное животное, а оно потряхивает головой, держа в зубах репейник... Привет вам, дама Плюш; вы являетесь, как лихорадка, вместе с ветром, от которого желтеет листва» *. Говорят ли поселяне в жизни таким языком? Разумеется, нет. Но, как тонко заметил

* Мюссе А. Избр. произв. М., «Гослитиздат», 1952, с. 192—193.

философ Ален: «Актеру нужен особый речитатив, и в поисках естественного тона ему ни в коем случае не следует подражать повседневной речи: нет для него более грозной ловушки». Мюссе, как и Жироду, нашел свой речитатив, и его театр необыкновенно тщательно «выписан». Этим в какой-то мере объясняется успех и долговечность его пьес.

С другой стороны, и, быть может, потому, что Мюссе сочинял свои пьесы, не заботясь о том, будут ли они поставлены в театре, он придерживался деления на сцены, как Шекспир, не считаясь с единством времени и места, которым послушно следовали и классицисты, и даже романтики, по крайней мере в пределах одного акта. Частые перерывы в действии усиливают впечатление грезы, мечты. Неожиданно обрываемые диалоги дают пищу воображению, подобно тому как искалеченная статуя вызывает раздумье. «Шекспир не заботится о симметрии своих пьес, он не стремится к хитроумной интриге,— замечает все тот же Ален.— Его творения как бы собраны из обломков: тут торчит нога, там — кулак, здесь виден открытый глаз, а то вдруг попадается слово, которое ничем не подготовлено и за которым ничто не следует. Но все вместе взятое и есть подлинная жизнь».

Соблюдение законов формы, когда речь идет о стиле, и некоторая сумбурность композиции — вот, быть может, секрет величайшей поэзии.

СЮЖЕТЫ И ХАРАКТЕРЫ

Для Мюссе существует лишь один сюжет, лишь одна тема — любовь. Но это, пожалуй, можно сказать и о многих других драматургах. Разница лишь в том, что у иных, например у Мольера, любовная интрига — всего лишь рама для действия и внутри нее автор создает сатиру нравов. А в театре Мюссе любовь — это все. Как и в комедиях Мариво, влюбленные в комедиях Мюссе не сталкиваются с внешними препятствиями, такими, как упрямство отца, семейная вражда; главное препятствие для счастья — их собственное безрассудство. Но только столкновения в пьесах Мариво можно уподобить «фехтованию на рапирах», именно «все эти уловки, осторожные подходы, умело расставленные силки пленяют своим изяществом изысканные умы»; словом, играя пьесы Мариво, сами актеры не принимают их слишком всерьез, между тем для Мюссе любовь — чувство серьезное, часто печальное; любовь — это пленительный недуг, вызванный красотою, а иногда и чисто-

тою любимого существа и без остатка завладевающий человеком.

Обольстительная Жаклина обманывает своего старого супруга с солдафоном; стремясь отвести подозрения, она выражает притворный интерес к скромному письмоводителю. Однако этот юноша, Фортюнио, безумно любит Жаклину и едва не умирает, узнав, что он всего лишь ширма для ее любовной интриги с другим. Таково содержание пьесы «Подсвечник». Пердикан любит свою кузину Камиллу, но она из гордости и благочестия бежит его любви; раздосадованный Пердикан переносит свое внимание на очаровательную, хотя и бедную девушку Розетту. И тогда Камилла возвращается к Пердикану, однако Розетта не в силах пережить коварство Пердикана, игравшего ее сердцем,— вот содержание пьесы «Любовью не шутят». Мечтательный и нежный Челио, влюбленный в Марианну, поручает своему другу Оттавио, жуиру, скептику и гуляке, защиту своих интересов. Между тем Марианна влюбляется в самого Оттавио: «Женщина подобна вашей тени: вы хотите догнать ее, она от вас убегает, вы хотите сами убежать от нее, она догоняет вас». Это и есть содержание пьесы «Прихоти Марианны». Взбалмошная принцесса готова из государственных соображений выйти замуж за глупца. Юный школяр переодевается шутом, и интересы любви берут верх над интересами государства. Таково содержание пьесы «Фантазио».

Эти сюжеты сшиты на живую нитку, но что из того? Ведь они только повод. В сущности, Мюссе изображает в своем театре лишь чувства, из которых сотканы его поэмы, да и вся его жизнь. Дело в том, что он был одновременно человеком легкомысленным и сентиментальным, парижанином, который хотел бы принимать любовь в шутку, и французом, который принимал ее всерьез. В молодости он дважды познал муки ревности. В первый раз это произошло еще на заре его юности, когда молодая красавица заставила его играть роль Фортюнио. А второй раз это случилось, когда Жорж Санд, которую Мюссе страстно любил, покинула его ради «глупого Паджелло»[10]— ее измена тяжело ранила сердце Мюссе и омрачила всю его последующую жизнь.

Почти все влюбленные молодые люди, которые действуют в пьесах Мюссе, в известной мере «портреты самого автора». Создавая образы Оттавио и Челио, Мюссе словно раздваивается. Он писал Жорж Санд: «Вы, верно, помните— вы мне говорили однажды,— что кто-то спросил у вас, Оттавио или Челио списан с меня, а вы ответили: «Я думаю, и тот и другой». Моя роковая ошибка, Жорж, заключалась в том, что вам я открывал лишь одну свою

ипостась». Все друзья писателя говорили, что в лирических монологах Фантазио они узнают те искрившиеся умом и поэзией монологи, какие произносил чуть захмелевший Мюссе, когда чувствовал себя влюбленным и счастливым. Мюссе изобразил самого себя в образах Валентена и Пердикана, а по словам брата писателя, Поля де Мюссе, граф из комедии «Нужно, чтобы дверь была отворена или прикрыта»— это «портрет самого Альфреда».

Напротив, влюбленные женщины, действующие в пьесах Мюссе, отличаются от тех женщин, которых он больше всего любил в жизни. Мюссе, познавший непостоянство и даже сталкивавшийся с распущенностью, горестно взыскует чистоты. Девическая наивность пленяет и глубоко волнует его:

Приют невинности, где пыл и нежность скрыты,
Мечты любовные, наивный лепет, смех
И чары робкие, что ранят насмерть всех
(Сам Фауст трепетал у двери Маргариты),
Девичья чистота— где это все теперь?

Юные девушки, которых мы встречаем в его пьесах, такие, как Камилла, Сесиль, Кармозина,— самые живые из его созданий. Ему нравится изображать, как в девушке едва-едва пробуждается женщина. «В ее взглядах есть что-то необычайно свежее и нежное, о чем она и сама не подозревает». Сесиль, пожалуй, наивна или, скорее, кажется такой, но сколько ловкости и лукавства появляется в этой простушке, как только она влюбляется, и с какой легкостью она покоряет холостяка, который считал себя человеком пресыщенным. Камилла— образ более сложный, впрочем, и она восхитительна. Она хотела отказаться от любви, потому что женщины в монастыре, где она воспитывалась, рассказывали ей о коварстве и лживости мужчин. Когда Пердикан, которого она оттолкнула, увлекается Розеттой, Камилла против воли сама увлекается Пердиканом. «Женщина подобна вашей тени...» Ибо такова доктрина Мюссе, как и Расина в «Андромахе», как и Пруста в книге «Любовь Свана», и сформулировать ее можно так: слишком откровенно выраженная любовь редко вызывает взаимность. «Если ты не любишь меня, я тебя люблю...» Это старая и грустная история.

Что касается остальных актеров из труппы Мюссе— нелепых и снисходительных вдов, ворчливых, но благодушных дядюшек, прожорливых и чудаковатых аббатов, преувеличенно добродетельных, но любящих полакомиться гувернанток, то он брал их одновременно из «Пословиц» Кармонтеля и из воспоминаний собственной

13–1046

юности. Сент-Бёв упрекал Мюссе за однообразие этих второстепенных персонажей и за то, что писатель отыскивал их в каком-то вымышленном мире. Но, по правде говоря, они не более однообразны и не более вымышленны, чем жеманницы Мольера, его плутоватые лакеи, его маркизы, его педанты и врачи. Аббат из пьесы «Не надо биться об заклад» охарактеризован десятком реплик, но он — сама жизнь. И актеры это отлично понимают. Театр требует таких преувеличений, ибо зритель воспринимает реплики на слух, он не может в отличие от читателя возвращаться к тексту. Одна прославленная актриса как-то сказала мне: «Публика чаще всего не слушает, когда она слушает, то не слышит, а когда слышит, то не понимает». Таково пессимистическое и несколько аффектированное мнение артиста о среднем зрителе. Но в этой остроумной шутке есть доля истины: для того чтобы вызвать волнение или смех в зале, даже самый тонкий драматический актер вынужден порою прибегать к дешевым эффектам.

ИСТОЧНИКИ ДРАМАТУРГИИ МЮССЕ

У Мюссе и Жироду есть общая черта: оба они люди очень образованные, оба всю жизнь много читали, и лирические тирады Шекспира или Аристофана звучат для них как хорошо знакомые музыкальные фразы. Мюссе еще в годы ученичества добивался блистательных успехов на ниве изящной словесности и был отмечен на конкурсе почетной премией; в отличие от Жироду, Мюссе не обучался в Эколь Нормаль [11], однако он был воспитан не только на классических текстах греческих, латинских и французских писателей, но и на книгах великих английских и немецких авторов. Он проник в тайну Шекспира; он, как мы уже говорили, был единственным французом, который в ту эпоху по-настоящему понял Байрона.

Итак, литературные источники драматургии Мюссе весьма разнообразны. Он многим обязан Шекспиру, обязан также и Гёте (идиллические черты в пьесе «Любовью не шутят» напоминают «Страдания юного Вертера»), кое-чем обязан он и Жан-Полю Рихтеру [12] (в частности, необычными, часто гротескными и циническими сравнениями). Итальянцы всегда привлекали его. Он не только читал произведения Данте, Альфьери [13], Макиавелли, он изучал также хроники Варки [14], когда писал «Лорензаччо» и искал во Флоренции материалы для своих сцен. Новеллы Боккаччо, как и новеллы Банделло [15], служили для него источником сюжетов. Среди французских драматургов — мы узнаем об этом из широко известного стихотворения Мюссе — его кумиром был Мольер. Мюссе, несомненно, изучал — и во всех подробностях — литературные приемы Мольера: разумеется, гениальность писателя не сводится к его технике, но проявляется в ней. Создавая свои драматические пословицы, Мюссе обращался и к более скромным источникам — к Кармонтелю и Теодору Леклеру, которых он во много раз превосходил.

Но главным источником вдохновения для Мюссе была его собственная жизнь и чувства. Распространенное мнение о том, что не следует придавать никакого значения биографии художника, просто нелепо. Конечно, всякий шедевр прекрасен уже сам по себе, он кажется прекрасным и тем людям, которые ничего не знают об истории его создания. Но верно и то, что всякое произведение — это некий сплав мысли и чувства; это воздействие событий на ум художника и ответное воздействие его таланта на изображаемые события — явление удивительное, представляющее громадный интерес, и мы сами лишим себя возможности заняться увлекательным исследованием, если станем пренебрегать обстоятельствами, зачастую самыми незначительными, которые послужили непосредственной причиной зарождения пьесы или романа. Ведь такое исследование — его можно уподобить пьесе за кулисами пьесы или роману на полях романа — нередко прекрасно уже само по себе.

Мюссе больше, чем кто-либо другой, дает материал для такого исследования. Его любовь к Жорж Санд, духовное обогащение, которое ему принесла дружба с этой выдающейся женщиной, так много читавшей и любившей читать, умение серьезно относиться к своему труду, чему она его учила в те, увы, слишком короткие периоды, когда он подчинялся ее влиянию; наконец, и прежде всего, страдания и муки любви из-за мучительного разрыва с нею — все это придало многим пьесам Альфреда де Мюссе глубокое и искреннее звучание. До знакомства с Жорж Санд он был прелестным юношей, а после их разрыва стал мужчиной, который постиг трагедию жизни. Если характер Камиллы из пьесы «Любовью не шутят» отличается такой сложностью, то это потому, что Жорж Санд была сложной натурой. Санд и Мюссе предавались той же опасной игре, какой занимались Пердикан и Камилла. Вот что писала Жорж Санд своему возлюбленному: «Видишь ли, то, что мы делаем, можно назвать игрой, но ведь ставкою в ней служат наши сердца и наша жизнь, а потому игра эта вовсе не так забавна, как может показаться».

Слова эти напоминают одну из реплик Пердикана, и это не удивительно: эпистолярный слог Жорж Санд и слог ее дневника как

две капли воды похожи на слог Мюссе в его пьесах. Это было так бесспорно, что позволяло ему порою брать строки из писем Жорж Санд и, не меняя там ни слова, включать их в свою комедию: «Я часто страдал, я не раз был обманут, но я любил. И жил я, я, а не искусственное существо, созданное моим воображением и моею скукой»*. Откуда эта прекрасная фраза? Она представляет собой отрывок из письма Жорж Санд к Мюссе; эта фраза превратилась в одну из реплик Пердикана. Правильно ли поступал писатель, беря письмо своей возлюбленной и превращая его в один из элементов произведения искусства? Не допускал ли он тут ошибки? По-моему, напротив, он выражал этим высочайшую дань уважения и таким путем сливался с нею в бессмертии (увы, преходящем!), которым люди венчают гения.

Пьеса «Любовью не шутят» была написана летом 1834 года, когда Мюссе, оставленный Жорж Санд, старался исцелиться от своих душевных ран. Что касается «Лорензаччо», то сюжет этой пьесы был полностью подсказан ему писательницей: в 1831 году Жорж Санд сочинила историческую хронику по образцу тех, какие создавал в те годы Мериме[16]. Она назвала ее «Заговор в 1537 году». Мюссе широко пользовался канвою этого произведения, он заимствовал оттуда целые сцены, готовые реплики, но следует признать, что текст Жорж Санд был довольно плоским, между тем как пьеса Мюссе — творение превосходное, и это тем более поразительно, что автору было в ту пору двадцать три года.

Говоря о пьесе «Прихоти Марианны», Поль де Мюссе заметил: «Все знавшие Альфреда де Мюссе понимали, до какой степени автор походил одновременно на обоих героев — Оттавио и Челио». В повседневной жизни Мюссе был Оттавио — он всегда улыбался, веселился, шутил. Но стоило ему влюбиться, и он превращался в Челио. «Фантазио» — тоже пьеса, герой которой списан с автора, это же можно сказать и о Фортюнио, герое пьесы «Подсвечник». Поль де Мюссе утверждает, что эта пьеса рассказывает о досадном эпизоде, который произошел с его братом, когда тому было восемнадцать лет. Юный Альфред был влюблен в весьма остроумную, насмешливую и очень кокетливую женщину. На словах она вела себя с ним как с возлюбленным, а на деле обращалась как с ребенком, и это настораживало его. Тем не менее прошло немало времени, пока он понял, что его заставили играть роль знакомого нам персонажа из «Подсвечника». У дамы был свой Клаварош, но

* Мюссе А. Избр. произв. М., «Гослитиздат», 1952, с. 214.

она не обладала сердцем Жаклины. Альфред перестал ходить к ней в дом, но не выказал ни презрения, ни гнева. А вот что рассказывает Поль де Мюссе по поводу пьесы «Не надо биться об заклад»: «Альфред вращался одновременно в двух чересчур веселых компаниях; в один прекрасный день он вдруг спохватился и решил, что с него хватит рассеянной жизни... Он надел халат, уселся в кресло и мысленно прочитал себе не менее строгую мораль, чем мог бы сделать отец или дядя. Этот немой диалог послужил впоследствии прообразом сцены между Валентеном и дядюшкой Ван Буком».

Поля де Мюссе нельзя считать абсолютно надежным свидетелем; однако мы верим, что произведения Альфреда де Мюссе тесно связаны с его жизнью, потому что это верно для любого писателя. Но дело в том, что действительный случай из жизни, который писатель сам пережил или наблюдал, нельзя целиком перенести в драму. Такому эпизоду недостает того, что можно назвать стилем. По счастью, Мюссе — в противоположность бытовавшему среди деятелей театра мнению — от природы обладал талантом драматурга и чувством театрального стиля. Ведь сцена требует реплик, которые попадают прямо в цель, такой концовки каждого явления, когда актеры с полным правом могут уйти, такой концовки каждого акта, когда непременно должен опуститься занавес, когда должны послышаться аплодисменты, а зрителей должно охватить такое чувство удовлетворения, которое может разрешиться немым волнением или бурным восторгом. Мюссе инстинктивно все это постигал.

КОМЕДИЙНОЕ И ЛИРИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ДРАМАТУРГИИ МЮССЕ

Мюссе, как и Мольер, добивается комического эффекта, прибегая к повторениям и гиперболам. Перечтите четвертую сцену из второго акта пьесы «Любовью не шутят» (неоднократное повторение слов: «среди мышиного горошка») или первую сцену из второго акта пьесы «Не надо биться об заклад». Обратите также внимание на ту симметрию, которой отмечена в этой же комедии сцена из первого акта между Ван Буком и Валентеном: «Мой уважаемый племянник, желаю вам доброго здравия.— Мой уважаемый дядюшка, ваш покорный слуга». Это начало напоминает диалог Мольера, но продолжается диалог, как свойственно Мюссе, в совершенно своеобразном тоне. Кажущаяся непоследовательность и бессвязность составляют очарование стиля Мюссе, а большие, хорошо

отточенные и плавно текущие тирады, такие, как у Пердикана и Камиллы, производят особенно сильное впечатление потому, что они отчетливо выделяются на фоне остального текста, словно намеченного пунктиром. Один только Шекспир умел добиваться подобного эффекта, чередуя лиризм и шутку.

Одно из ярких доказательств присущего Мюссе чувства театрального стиля — стремительность реплик. Если угодно, вот несколько примеров.

В пьесе «Фантазио»: — Ты по меньшей мере безобразен; это бесспорно.
— Не более бесспорно, чем то, что вы красивы.

В пьесе «Каприз»: — Не думаете ли вы, что платье, как талисман, охраняет от напастей?
— Это барьер, преграждающий им путь.
— Или покров, окутывающий их.

В пьесе «Лорензаччо»: — Священник должен браниться по-латыни.
— Бывает и тосканская брань, на которую можно ответить.

В пьесе «Подсвечник»: — Молчание и осторожность. Прощайте. Подруга — это я; наперсник — это вы; а кошелек лежит у ножки стула.

Хочу еще отметить финальную реплику в пьесе «Подсвечник»: «О, это старая песня!.. Так пойте же, господин Клаварош!» Как изящно перекликается эта реплика со словами Клавароша, который во втором акте восклицал: «О, это старая песня! Так пойте же, господин Фортюнио!»

Что касается симметричного построения диалога, то прекрасный пример тому можно найти в начале пьесы «Не надо биться об заклад», другой пример легко отыскать в третьей сцене первого акта комедии «О чем грезят девушки». Такая симметрия — излюбленный прием Мольера, а если говорить о трагедии, то — Корнеля; вообще же она очень свойственна французской речи. У Шекспира ее не найдешь. Она чуть-чуть смягчает серьезность лирических тирад. Но зато Мюссе обязан Шекспиру страстной взволнованностью прерывистых монологов: вспомните речь госпожи де Лери в пьесе «Каприз»... Эта страстная взволнованность доходит до преувеличения в пьесе «Нельзя думать обо всем сразу».

И все это у автора совершенно сознательно. В Мюссе, как и во всяком большом художнике, одержимость уживается с писательской

техникой. И техника, как правило, берет верх. Он отлично знает, что, отклоняясь от «прямой линии» Скриба, движется в нужном направлении. «Я же, напротив,— признавался Мюссе,— сочиняя какую-нибудь сцену или стихотворную строфу, могу вдруг все переменить, опрокинуть свой собственный замысел, выступить против своего любимого героя и позволить его противнику в споре одержать над ним верх... Словом, я собирался ехать в Мадрид, а отправился в Константинополь». Мюссе, как никто, умеет хладнокровно выбрать момент, когда надобно ввести в действие «ключевую сцену», как следовало бы говорить, пользуясь его терминологией. «Для того чтобы надлежащим образом расположить важную сцену,— писал он,— надо хорошо знать эпоху, обстоятельства и точно определить момент, когда интерес и любопытство зрителя достаточно возбуждены, а потому развитие действия может быть приостановлено, и на смену ему должны появиться во всей их полноте страсть, чистое чувство. Такого рода сцены, когда мысль автора, так сказать, покидает сюжет, чтобы вскоре к нему вернуться, и, словно забывая об интриге, да и обо всей пьесе, окунается в стихию общечеловеческого,— такого рода сцены создавать необыкновенно трудно». Великолепным примером подобной сцены служит знаменитый монолог Гамлета. Мюссе хорошо усвоил уроки своего учителя.

Можно только восхищаться тем, как он умел драматическими событиями собственной жизни питать свое творчество. Порой даже кажется, что он подчинял собственную жизнь задачам своей драматургии. Художнику бесконечно трудно отказаться от ошибок и увлечений, которые обостряют его дарование. Он сознает, что некоторые ощущения вызывают в его душе особенно сильный и чистый отклик. Шатобриан знал, что ему следует «демонстрировать свое разбитое сердце». Какую боль ни причинили бы поэту те или иные чувства, какую бы опасность они для него ни таили, он никогда не захочет добровольно исцелиться от недуга, который дает пищу его гению. Поэзия Мюссе — это мучительный сплав любви и горечи, надежды и безумия. Возлюбленные поэта всегда обнаруживали в нем как бы двух разных людей: один был «мягкий, нежный, восторженный, наивный, скромный, чувствительный, пылкий, с легко ранимой душой»; другой — «неистовый, резкий, деспотичный, подозрительный, обидчивый» и «отягощенный грузом горьких воспоминаний, как это свойственно человеку, который в молодости был повесой». В нем до самого конца уживались Оттавио и Челио.

МЮССЕ И МЫ

Успех драматургии Жироду и возрождение поэтического театра послужили славе Мюссе. Тем не менее многие из тех, кто признает изысканную прелесть комедий, довольно пренебрежительно относятся к его поэмам и эссе. Традиции поэзии совсем иного рода, у истоков которой стоит Малларме[17], привили нам более строгие требования к гармонии стиха. Величайший поэт нашего времени[18] писал: «Поэму слагают не из чувств, а из слов». Мюссе, который слагал поэмы именно из чувств и который, словно из протеста, предпочитал бедную рифму и простой стих, оказался в стороне от столбового пути французской поэзии.

Но это всего лишь заблуждение. В то время как критики и историки литературы с величайшим пренебрежением третируют Мюссе, он сохраняет власть над сердцами читателей. Когда читают его стихи, то видишь, как загораются глаза у тех, кто слушает, а искренние чувства, выраженные в этих стихах, рождают отклик в душах:

В тот вечер я один был в театральном зале...

Друзья мои, когда умру,
Мне иву посадите в изголовье...

Не жаль вам тех времен, когда твердь над землею
Нависала, дыша целым сонмом богов?

Какой французский юноша не знает этих стихов? И разве мы не обнаруживали необыкновенное сходство между стихами Мюссе и теми стихами, которые появились во Франции во время последней войны? Можно любить Дебюсси[19], но при этом вовсе не обязательно пренебрегать Бетховеном. Можно восторгаться Валери, но при этом вовсе не обязательно перестать восторгаться Мюссе.

Нет, Альфред де Мюссе — это не «прихоть пресыщенной и вольнодумной эпохи», как отозвался о нем Сент-Бёв в один из своих недобрых дней; Мюссе — верный друг людей с тонкой душою, он — один из величайших французских писателей, и, если угодно, он — наш Шекспир.

Чересчур деятельные вдовы опасны: они калечат посмертные публикации. И, как утверждает Жюль Леметр[1], «порою даже пишут их сами». В данном случае я имею в виду Атенаис Миаларе, вторую жену Мишле. Муж завещал ей свои юношеские рукописи: «Дневник» и «Записные книжки». Тексты эти, прекрасные сами по себе, представляют интерес еще и потому, что



Жюль Мишле

существенно отличаются по стилю от более поздних произведений. Мадам Мишле могла и обязана была опубликовать их без всяких изменений. Однако «она сочла своим долгом продолжать творчество мужа, присовокупив к его текстам не собранные по крохам записи, но целые новые книги, которые Мишле *мог бы* написать, если бы ему не помешала смерть».

К великому счастью, господин Поль Виаллане представил нам наконец подлинный текст, восстановленный по собственным рукописям Мишле. Труд таких изыскателей столь же полезен, сколь разрушительна порой деятельность вдов (если только они сами не являются изыскательницами). Особое восхищение вызывают у меня люди, которые, посвятив себя однажды изучению какой-нибудь конкретной личности и ее эпохе, знают об этом все. Будь я королем, я бы охотно присваивал им, как присваивают дворянский титул, имя того великого писателя, о котором они собрали достоверные и ценные сведения. Мы в неоплатном долгу перед господами Боннеро де Сент-Бёвом, Бутероном де Бальзаком, Партюрье де Мериме, Мартино де Стендалем. К этому славному списку я хочу добавить и имя господина Виаллане де Мишле.

Впрочем, Поль Виаллане не только исследователь. Он замечательно владеет словом. «В отечественном Пантеоне Жюль Мишле занимает почетное место рядом с троном Виктора Гюго. Прохожий читает его имя на табличках с названием улиц, на фасадах школ. Тома «Истории Франции» и «Истории Французской революции» украшают многие домашние библиотеки с тех самых пор, как героические республиканцы, единомышленники отца Колетт, по его примеру благоговейно выстроили их в ряд на своих полках[2]. Сохранилось ли еще что-то живое под этим парадным золотом и респектабельной пылью?»

Да, сохранилось, и много. Я совсем недавно наблюдал, какое сильное впечатление произвела «История Французской революции» на моих друзей, молодую пару, у которой к литературе самые высокие требования. Они были взволнованы до глубины души. Республиканские страсти, любовь к народу, резкий и почти столь же смелый, как у Сен-Симона, стиль, свободный от оков синтаксиса, покорили их. Точно так же был покорен и я его юношескими записками. Здесь явно чувствуется влияние Руссо. То же стремление высказать все. То же наслаждение, слегка мазохистского свойства, от признаний в рано пробудившейся чувственности. Но стиль — и это весьма любопытно — приближается скорее к стендалевским «Воспоминаниям эготиста».

Однако, кроме стиля, ничего общего между этими авторами нет. Бейль был, пусть не прямо, но все-таки связан с высшим обществом Империи. Мишле — простолюдин. Дед Мишле по отцовской линии, пикардиец по происхождению, имел двенадцать детей, из которых выделял одного: будущего отца писателя. Чтобы помочь любимому сыну встать на ноги, он купил ему в Париже типографию, несколько ущемив при этом остальных своих детей. В Париже молодой типографщик женился на матери Мишле. «Я родился от холерика-пикардийца и рассудительной уроженки Арденн». Отец был республиканцем, вольтерьянцем; мать, не будучи набожной, всю жизнь сохраняла в душе некое изначальное благочестие, которое Жюль унаследует, правда, в несколько иной форме. «Я сын женщины», — говорил он о себе.

Он родился 21 августа 1798 года. В 1800 году типография его отца была разорена декретом Бонапарта, запрещавшим издание в стране газет. Детство Мишле прошло в бедности и постоянной тревоге за завтрашний день. Рабочих пришлось уволить. Отец и дед сами работали у печатного станка, больная мать брошюровала и фальцевала. Совсем еще маленький Жюль помогал им в сыром подвале набирать тексты; он «рос без солнца, как трава меж парижских булыжников». Однако родители радовались, глядя на него, и восхищались им, как некогда восхищался дед его отцом. У них в роду была неистребимая потребность верить в одного из своих. Жюль станет выдающимся человеком, его большая голова таит великие возможности. Мальчик тоже в это верил: ему хотелось написать трагедию или приобщить к цивилизации какое-нибудь дикое племя. «Да», — говорила ему мать, нежная и полная веры. На семью обрушился жестокий удар: отец был арестован и посажен в тюрьму за долги. Как маленький Диккенс, Мишле вспоминал впоследствии о посещениях этого ненавистного дома. «Судите сами о впечатлении, которое производили на детское воображение все эти решетки, двери, окованные железом, и бесконечные ключи, которые каждую минуту скрежетали в замках». К счастью, дело было улажено.

С годами он описал это детство в мрачных красках: «Я, мое детство и конец Империи. Dies irae, dies illa*... Я никогда не смог бы как следует понять мрачное однообразие Средневековья, ожидание без надежд, без желаний, за исключением разве что желания смерти,.. если бы так не изнывал ребенком в последние годы

* Сей день, день гнева (*лат.*) — начальные слова заупокойного гимна.

Империи... Какая сушь! Какая нищета!.. Иссякал ум, иссякали деньги, иссякала кровь...» И все-таки надежда, в те мгновения, когда она в нем просыпалась, сметала все: «Я был богат — детством, воображением и, быть может, уже любовью — и никому не завидовал». Страдал он лишь из-за двух вещей: из-за своей неуклюжести, застенчивости и раздирающих его желаний. Один в своей мансарде (как Марсель Пруст), он предавался грезам и окружал себя в мечтах прекрасными любовницами.

В двенадцать лет от старого книготорговца, бывшего деревенского учителя, он узнал, что такое латынь и Революция. Понемногу Мишле начал читать книги: «Робинзона Крузо», «Историю Франции в стихах»[3], Буало (из чего его семейство немедленно заключило, что он станет великим сатириком)[4] и «Подражание Иисусу Христу»[5]. «Эти беседы между богом и больной душой, такой же, как моя собственная, глубоко волновали меня. Я забывал о настоящем, которое представлялось столь недолговечным, и помышлял лишь о будущем, том, которое сулит нам религия». Этот порыв был недолог. Мишле суждено было стать не столько католиком, сколько стоиком. Однако в своей «Истории» он пишет о «Подражании» с почтительностью и благодарностью. «Я повсюду искал покоя,— говорит автор «Подражания»,— и не нашел его нигде, кроме как в углу с книгой в руках». In angulo cum libro*. Эта фраза могла бы стать девизом Мишле, и моим тоже.

После смерти матери Мишле отец стал управляющим частной лечебницей. Сам Мишле, после недолгого пребывания в пансионе Мело, поступил в коллеж Карла Великого. В лечебнице, где работал отец, он познакомился с госпожой Фурси, которой суждено было сыграть в биографии Мишле ту же роль (правда, по-видимому, лишь в духовном плане), что и госпоже де Берни в биографии Бальзака — роль доброй и опытной женщины, которая учит жизни подростка. В пансионе Мело он встретил друга, Пуансо, сделавшегося для него тем же, чем был Ла Боэси для Монтеня. Мальчики стали неразлучны. Мысли обоих прочно занимали женщины, и они часто вдвоем прогуливались по окраинам города, давая волю своему воображению. «Что это было за зрелище — наши детские восторги перед женщинами, наши рассуждения об их красоте и цитаты, которыми все это было приправлено! Но не будем, однако, осмеивать то, что было в действительности сладостно и волнительно... Низкий

* В углу с книгой (*лат.*).

разврат с продажными женщинами, я думаю, оттолкнул бы нас. Мы были целомудренными проказниками».

Коллеж Карла Великого сыграл определяющую роль в юности Мишле. Поначалу он был там несчастлив из-за жестокости товарищей. Плохо одетый, неловкий, «похожий на потревоженную среди дня сову», Мишле был постоянным предметом для насмешек. Его не избивали, зато потешались над его ответами, и из-за того, что он был неуклюж, считали его дурачком. Эти издевки делали его желчным; приходя домой, он плакал от злости. К счастью, преподаватели — Андрие, Вильмен[6] — сумели разглядеть его дарования. Чтобы отвлечься от гнетущей действительности, он с головой окунался в поэзию: «Тибулл[7], Гораций и особенно Вергилий — вот кто были моими друзьями на протяжении целых двух лет... Нежный и глубокий Вергилий, я вырос у тебя на коленях... Часы задумчивости я проводил в юности подле тебя; а теперь, в старости, когда меня посещают печальные мысли, любимые размеры сами собой начинают звучать у меня в ушах; мне достаточно голоса нежной сибиллы, чтобы отогнать черный рой дурных видений». Прекрасная фраза, достойная Шатобриана, и сколько подлинного чувства!

Теперь он прекрасно учился, и надежды его отца начали сбываться. Жюль готовил себя к преподавательской деятельности. Он трудился над докторской диссертацией, зарабатывал на жизнь частными уроками, читал в свободное время любимых поэтов, а по воскресеньям гулял со своим ненаглядным Пуансо в Венсеннском лесу или на Пер-Лашез. Это прекрасное кладбище находилось неподалеку от его дома. Не соседство ли с полями смерти вновь привело его к «Подражанию»? В восемнадцать лет он принял крещение, ибо родители его в свое время этим пренебрегли. На смену детским увлечениям, протекавшим целиком в его воображении, пришла реальная любовная связь с девушкой по имени Полин Руссо, которая в лечебнице его отца состояла компаньонкой при какой-то больной старухе. Как сообщает нам Виаллане, Полин была внебрачной дочерью очаровательной баронессы де Навай, урожденной Шарль, и тенора Руссо из Оперы. Родилась она в 1792 году и была на шесть лет старше Мишле; мать не любила ее, будущее казалось беспросветным. В 1818 году она стала любовницей молодого Мишле, который в 1824 году, когда она забеременела, женился на ней.

«Она была моей на протяжении шести лет... Сердце и характер ее были совершенно нетронутыми, и после шести лет нашей связи

она во многих вещах оставалась глубоко невинной... Нелегко было приобщить ее к культуре с помощью книг. Я пытался. Мы прочли вместе «Анахарсиса», «Телемака», Бернардена де Сен-Пьера[8]. Все это мало ее занимало; она годилась только для любви...» Любил ли он ее? Очень, утверждает Виаллане. Она не была красивой, «ни даже просто хорошенькой, разве что милой», но Мишле являл собой в мужском обличье то же, что Жорж Санд в женском: он любил из жалости. «Должен признаться, что в любви для меня ту же роль, что физическая привлекательность, играли всегда некоторые моральные факторы, например, сострадание, которое заставляло меня верить, что, появляясь в роли утешителя, я имею шанс быть любимым. Мадам Фурси привлекла меня поначалу горем, которое она пережила, потеряв единственную дочь... Моя первая жена, моя Полин, завоевала мое сердце отчасти благодаря жестокости своей матери, которая, не сумев лишить ее жизни, теперь мучила ее...»

«Дневник» позволяет нам проследить становление Мишле с мая 1820 до 1822 года. Оно было медленным и запоздалым, чем он весьма гордился: «К нам, людям из народа, легкость вообще приходит поздно». Основные темы — это дружба с Пуансо, глубокая и беззаветная («Дневник» и писался-то в основном для него и обрывается он очень скоро после его безвременной кончины), прочитанные книги (их великое множество: греческие историки, Фенелон, Кондильяк[9], трактаты по математике), чувства к Полин («Сейчас я люблю Полин, люблю очень, и не только платонически... Она чрезвычайно привлекательна. И препятствие нашему браку не в ней, а во мне») и, наконец, — главным образом — непрекращающийся самоанализ. «Письмо Жюля к Мишле»: «Желая познакомиться с вами, дорогое мое Я, я пишу Вам это письмо, которое не будет последним. Ибо я Вас совершенно не знаю, несмотря на мой глубокий к Вам интерес...»

Эти юношеские записи обрываются задолго до того, как Мишле становится историком; однако они помогают понять, почему он увлекся именно историей. Несмотря на рано проснувшиеся страсти, на гигантский запас жизнелюбия, которое проступает не только в его «Историях», но и в книгах по естествознанию, он никогда не чувствовал себя на месте в своем времени. Неуклюжему ученику коллежа Карла Великого, чтобы ускользнуть от реальности, требовался либо титанический труд, либо сильные страсти. На какое-то время дружба с Пуансо заполнила его целиком, но после смерти друга Мишле остался в одиночестве. Несмотря на все свои

достоинства, Полин не могла стать ему другом по духу. Политическая жизнь до 1848 года не позволяла выразить свои истинные чувства. «Что же нам остается, — пишет Виаллане, — как не вздохнуть над извечной неудовлетворенностью человеческого сердца? Мишле не станет новым Рене. Оказавшись в разладе с живыми, он попытается с помощью воображения слиться с бесчисленным народом мертвых...» Годы учения Мишле, как и Гёте[10], сделали из ученика мастера.

I. «ОТЕЦ ГОРИО»

Бальзак не только один из лучших романистов XIX века. Он — и сегодня в этом сходятся почти все — величайший среди них. В произведениях Стендаля, без сомнения, больше стиля и больше сверкающей поэзии, но Стендаль раскрывает с помощью своих персонажей лишь собственный внутренний мир. А



Оноре де Бальзак

Бальзак создал целый мир, и мир этот принадлежит одновременно его эпохе и всем эпохам вообще. Флобер дал жизнь нескольким долговечным типам, таким, как госпожа Бовари, Оме, Фредерик Моро, госпожа Арну, Бювар и Пекюше; что же касается Бальзака, то его можно сравнить разве только с городской управой, ибо он запечатлел портреты двух тысяч мужчин и женщин, и люди эти для ученых-бальзаковедов представляются более живыми, чем те, с кем они сталкиваются в жизни.

Важнейшая особенность творчества Бальзака состоит в том, что он оставил нам не просто большое число романов, но историю целого общества; действующие лица его произведений — врачи, стряпчие, судьи, государственные деятели, купцы, ростовщики, светские дамы, куртизанки — переходят из тома в том, и это придает осязаемость и достоверность миру, сотворенному Бальзаком. Между тем в ту пору, когда Бальзак писал свои первые произведения, он еще не разработал план своей монументальной эпопеи. Тщетно было бы искать следы этого плана в первоначальных текстах «Шуанов», «Тридцатилетней женщины», «Шагреневой кожи», «Евгении Гранде» и других его творений, увидевших свет до 1834 года. Тогдашние критики смотрели на них как на ничем не связанные между собой опусы легковесного «шутника». Такие высказывания задевали писателя за живое, тем более что сам он испытывал стремление, даже потребность создать грандиозную и целостную эпопею. «Недостаточно быть просто человеком,— говорил он,— надо быть системой».

Вполне возможно, что мысль об этой системе и о переходящих из книги в книгу персонажах зародилась у Бальзака под влиянием творчества Фенимора Купера, которым он восторгался: ведь под влиянием Купера Бальзак решил описывать шуанов на манер индейцев из книги «Последний из могикан». В романах Фенимора Купера прославленный траппер Кожаный Чулок оставался в центре всех интриг, ни одна из них не возникала и не разрешалась без его участия, словом, он занимал в творчестве Купера такое же место, какое позднее занял в «Человеческой комедии» Вотрен. Бальзак был потрясен этим писательским приемом. Размышляя о творчестве Вальтера Скотта, второго из англосаксонских писателей, вдохновлявших его, он всегда сожалел о том, что между романами Скотта отсутствует связь. Все это привело Бальзака к мысли скрепить единство мира, созданного его воображением, и тем обеспечить единство всего своего творчества. Сестра писателя, Лора Сюрвиль, вспоминала, что однажды — это случилось в 1833 году — Бальзак

вошел к ней и радостно воскликнул: «Поздравьте меня, я на верном пути к тому, чтобы стать гением». И он развернул перед ней грандиозный план: «Самим историком должно было оказаться французское общество, мне оставалось только быть его секретарем» *.

«Отец Горио», относящийся к 1834 году, был первым романом, который Бальзак написал после принятия этого важнейшего решения. Позднее он включил в рамки своей эпопеи книги, написанные до возникновения ее замысла, изменяя для этого имена некоторых второстепенных персонажей. Так, например, при одном из переизданий «Шуанов» он ввел в роман барона дю Геник (действующего в романе «Беатриса»), а в роман «Евгения Гранде» — герцогиню де Шолье и барона Нусингена, «завсегдатаев» «Человеческой комедии». Но свой новый метод писатель применил уже в первоначальной версии романа «Отец Горио». В этом романе вновь появились почти все персонажи из «Истории тринадцати»; так, обаятельный де Марсе, некогда входивший в число Тринадцати и игравший главную роль в повести «Златоокая девушка», становится в романе «Отец Горио» символом торжествующей продажности; человек этот, который обладает красотой, молодостью, умом и цинично относится к жизни, атакует общество, так сказать, изнутри, делая при этом вид, что склоняется перед его условностями. Де Марсе — это байронический пират [1], преобразившийся в денди: такую роль в свое время нередко хотелось играть самому Бальзаку.

Однако Анри де Марсе — скорее символ, чем персонаж,— только мелькает на страницах романа. И отнюдь не он превращает «Отца Горио» в поворотный круг, в ключевой роман «Человеческой комедии». Помимо самого Горио, о котором мы скажем дальше, два человека создают величие книги; оба станут завсегдатаями двадцати романов Бальзака, и оба они воплотят в себе различные аспекты самого автора: мы говорим о Жаке Коллене по прозвищу Вотрен и об Эжене де Растиньяке.

Вотрен — бунтарь, который объявил войну обществу, оказавшись за его пределами; и ведет он эту войну, не гнушаясь никакими средствами. Он установил, что две страсти управляют людьми: любовь к золоту и жажда наслаждений, причем первая из этих страстей — следствие второй. По его мнению, все остальные чувства — сплошное лицемерие. Итак, Вотрен разоблачает несостоятельность общественного договора. Кража, убийство — для него все

* Бальзак О. Собр. соч. в 15-ти тт. М., 1951, т. 1, с. 6.

годится. Этот беглый каторжник не считает, что он хуже других, он только менее труслив, чем они. «Он представляет собою,— пишет Бардеш,— грозного хищника этой саванны, Кожаного Чулка парижской степи, где он выслеживает дичь, прибегая к тем же предосторожностям и продвигаясь той же крадущейся походкой, как дикари в прериях...»

Бальзак наделил Вотрена многими собственными чертами. Подобно всем молодым людям своего времени, писатель еще одержим преклонением перед фигурой Наполеона. Он жаждет найти применение своим силам; он чувствует себя способным привести в движение целые миры и господствовать над ними. И это на самом деле так: «Человеческая комедия» станет триумфом его всемогущей воли. Но, созидая воображаемый мир, он мечтает о победах в мире реальном, грезит о гигантских спекуляциях, о грозном сообществе честолюбцев — франкмасонов современности. В своих мечтах Бальзак был то Феррагюсом, предводителем деворантов, то Анри де Марсе или Максимом де Трай. Это не значит, что Бальзак был чудовищем. Отнюдь нет. Мечты писателя и создаваемые им персонажи нельзя приравнивать к совершаемым поступкам, напротив, таким путем он очищается от дурных страстей. Бальзак никогда не будет поступать так, как поступал Вотрен, но он испытывает симпатию к Вотрену отчасти потому, что завидует могуществу, которым тот наделен, еще больше потому, что предпочитает цинизм лицемерию, но главным образом потому, что Вотрен способен хранить верность в дружбе. Он преступник, но не предатель. Мадемуазель Мишоно, которая доносит на Вотрена, вызывает презрение у Бальзака, да и у всех читателей романа.

Растиньяк, как он описан в романе «Отец Горио»,— это персонаж, как говорится, в становлении. Он как бы воплощает переход от иллюзий отрочества к тяжкому опыту мужчины. Он еще очень молод, только недавно прибыл в Париж из провинции и весь пропитан добрыми побуждениями. Любимые мать и сестры внушили ему глубокое уважение к семейным узам и всякого рода добродетелям. Поэтому, что бы ни говорил Вотрен, Растиньяк знает, что мир все же не до конца плох. Однако, оказавшись, как и сам Бальзак, без единого су в Париже времен Реставрации, в Париже, где любовь и слава покупаются, где молодые люди делают карьеру с помощью женщин, а женщины — с помощью стариков, этот двадцатилетний юноша не выдерживает. Единственный его капитал — молодость и красота. Вотрен учит Растиньяка, как лучше пустить их в оборот. Трудно назвать во всем творчестве Бальзака

более великолепную сцену, чем та, где Вотрен, сбрасывая маску, открывает Растиньяку, к которому он испытывает необъяснимую привязанность (правда, менее двусмысленную, чем та, которая позднее поставит этого ужасного человека на службу Люсьену де Рюбампре), что́ по его, Вотрена, мнению, можно назвать столбовой дорогой к успеху.

«Известно ли вам, как здесь прокладывают себе дорогу? Блеском гения или искусством подкупать... Честностью нельзя достигнуть ничего... Бьюсь об заклад: стоит вам сделать два шага в Париже, и вы сейчас же натолкнетесь на дьявольские махинации... Вот жизнь как она есть. Все это не лучше кухни — вони столько же, а если хочешь что-нибудь состряпать, пачкай руки, только потом умей хорошенько смыть грязь; вот вся мораль нашей эпохи. Если я так смотрю на человеческое общество, то мне дано на это право, я знаю общество. Вы думаете, что я его браню? Нисколько. Оно всегда было таким. И моралистам никогда его не изменить. Человек далек от совершенства...» *

Следует иметь в виду, что Бальзак весь как бы проникается этим воинственным человеконенавистничеством. В эти минуты он словно *становится* Вотреном. А между тем по натуре своей он, как и Растиньяк, человек мягкий. Жорж Санд, которая знала толк в доброте, с настойчивостью утверждала: «Сказать об этом гениальном человеке, что он был прежде всего добр,— это значит высказать по его поводу самую высокую похвалу из всех, какие я знаю». Однако, как Растиньяк, как почти все люди, Бальзак был человеком сложным. Подобно Растиньяку, он знал цену преданной дружбе, он преклонялся перед величием возвышенных душ — таких, как Лора де Берни или Зюльма Карро. Достаточно прочесть «Лилию долины» или «Сельского врача», чтобы обнаружить его устремления, отмеченные простодушием и молодостью. Но Бальзак прожил жизнь, полную нужды, исполненную соблазнов и приступов ярости, и он по примеру Растиньяка хотел любой ценой избавиться от такого существования.

Растиньяк в романе «Отец Горио» еще полон щепетильности. Слушая Вотрена, он испытывает отвращение и ужас. Необходимость принимать деньги от госпожи де Нусинген унижает его. Он не желает уподобляться Максиму де Трай. Он полон уважения к Орасу Бьяншону. Он ухаживает за папашей Горио почти с сыновним чувством и один (вместе со слугою Кристофом) следует за

* Бальзак О. Собр. соч., т. 3, с. 98.

гробом старика. И все же он капитулирует, он пойдет на уступки. Когда мы снова встретимся с Растиньяком, он уже будет бароном, статс-секретарем, более или менее сознательным сообщником мужа своей любовницы («Банкирский дом Нусингена»). А в 1845 году он уже станет министром, графом и пэром Франции, у него будет триста тысяч франков годового дохода и он заявит: «Абсолютной добродетели не существует, есть только обстоятельства» («Комедианты неведомо для себя», «Депутат от Арси»). Часто говорили, будто прообразом для этого персонажа послужил Тьер, и возможно, что Бальзак заимствовал у Тьера некоторые черты, создавая Растиньяка, но больше всего он взял у самого себя. Чувства Растиньяка, сидящего у Дельфины де Нусинген, ребяческая радость, которую он испытывает, щеголяя в первых хорошо сшитых костюмах, первые успехи, приятно щекочущие самолюбие,— все это испытывал и сам Бальзак — сначала в обществе маркизы де Кастри, а позднее в пору близости с госпожой Ганской.

Самые лучшие романы — это романы об «ученичестве» («Ученические годы Вильгельма Мейстера», «Красное и черное», «Дэвид Копперфилд», «В поисках утраченного времени»), где романическое чаще всего создается конфликтом между безжалостным миром и юношескими надеждами. В этом смысле «Утраченные иллюзии» — самое волнующее из названий романов, и оно как бы вбирает в себя все остальные. Если рассматривать «Отца Горио» применительно к образу Растиньяка, то это тоже роман об «ученичестве», он открывает молодому читателю картину «жестокого мира, полного соблазнов». Госпожа де Босеан вводит Растиньяка в высший свет, который в ту пору составляли аристократические семейства из Сен-Жерменского предместья[2]; госпожа де Ресто вводит его в менее аристократические салоны, в каких позднее можно было встретить некоторых героинь Пруста; госпожа де Нусинген открывает ему путь в мир деловых людей и финансистов. То же самое mutatis mutandis происходит и в XX веке. Все мы знаем не одного Растиньяка и легко угадываем, кому суждено стать его Дельфиной.

Что касается папаши Горио, то он являет собой один из самых ярких примеров людей, одержимых страстями, которых справедливо называют бальзаковскими; неумолимое развитие таких страстей, которое приводит к полному разрушению личности, ставшей их жертвой,— одна из наиболее характерных черт искусства Бальзака. Идет ли дело о скупости Гранде, распутстве барона Юло, гурманстве и маниакальных пристрастиях кузена Понса, о любви Анриет-

ты де Морсоф или об отцовской любви папаши Горио — Бальзак неизменно показывает, как чувство, владеющее этими людьми, разрастается, подобно чудовищному раку, разъедающему их души, и в конце концов подавляет все прочие чувства. В начале романа мы знакомимся с папашей Горио, который на первый взгляд еще может спастись. Старый негоциант уже потратил на своих дочерей бо́льшую часть состояния; он живет теперь уединенной жизнью в пансионе Воке, но кое-какие ресурсы у него еще остались. Замысел Бальзака — и замысел этот остается почти неизменным во всех его произведениях — заключается в том, чтобы, ведя своего героя от уступки к уступке, от одной жертвы к другой, привести его к полному краху.

Горио идет той же дорогой, которой шли Гранде или Балтасар Клаас. Его страсть к дочерям по-своему прекрасна, но она настолько чудовищна, что превращается в некое безумие. Такова судьба всех слишком сильных страстей. Они не желают считаться ни с какими законами — ни нравственными, ни социальными. «Горио не рассуждает,— говорит Бальзак,— он не судит, он любит... Он любит Растиньяка потому, что того любит его дочь». Горио, который буквально расстилается, чтобы поцеловать подол платья дочери, напоминает нам папашу Гранде, который, когда священник поднес к его губам позолоченное распятие, сделал страшное движение, чтобы его схватить. Поэтика Бальзака требует этих ужасных символов. И всякий истинный бальзаковед их безоговорочно принимает.

Вокруг центрального персонажа, который, будучи одержим страстями, забывает и думать об обществе, Бальзак располагает образы второстепенных персонажей — они-то и воплощают жизнь общества. Ибо всякий роман должен быть связан прочными узами с реальным миром.

Именно в романе «Отец Горио» мир, созданный Бальзаком, приобретает столь достоверные черты, что его трудно отличить от мира действительного. Мы знакомимся в этом романе со студентом Орасом Бьяншоном, которого позднее будем встречать во многих произведениях «Человеческой комедии» уже в качестве прославленного врача. В этом же романе из мрака уже выступает фигура ростовщика Гобсека, человека с тонкими и бескровными губами. Позднее (из повести «Гобсек») мы узнаем развязку драмы, которая разыгралась в мрачном логове этого ростовщика между Анастази де Ресто, старшей дочерью папаши Горио, и страшным в своем цинизме Максимом де Трай, который во многом напоминает

Растиньяка, но лишен его обаяния. «Покинутая женщина» рассказывает нам о грустной судьбе Клары де Босеан, женщины с высокой душой, единственная вина которой состоит в том, что она слишком верила в любовь. Что касается вдовы Воке, в девицах де Конфлан, Пуаре и старой девы Мишоно, то и эти второстепенные образы просто незабываемы. В память читателя навсегда врезаются даже такие статисты «Человеческой комедии», как кухарка Сильвия и слуга Кристоф,— их запоминаешь с первого появления. Прибавьте к тому, что все эти персонажи, как и персонажи Пруста, обладают тремя измерениями и что они меняются на протяжении романа, и вы поймете, почему у нас возникает ощущение времени, которое неумолимо движется вперед.

Однако для того, чтобы весь этот вымышленный мир воспринимался читателем как реальный, одних действующих лиц недостаточно. Необходимы декорации, и притом такие, чтобы они не походили на театральные. Вот почему Бальзак столь тщательно и столь великолепно подготовляет действие своих романов с помощью подробных описаний. Люди, ничего не смыслящие в писательском ремесле, находят их чересчур подробными. Но дело заключается в том, что именно такие подробные описания одни только и создают достоверную обстановку, в которой развертывается драма. Улица Нев-Сент-Женевьев, точно бронзовая рама, служит оправой для трагической группы людей, и лишь с помощью «темных красок и серьезных мыслей» * читатель заранее проникается нужным настроением. Описание пансиона Воке также служит авторским целям: здесь «стоит особый запах; он не имеет соответствующего наименования в нашем языке, но его следовало бы назвать *запахом пансиона.* В нем чувствуется затхлость, плесень, гниль; он вызывает содрогание, бьет чем-то мозглым в нос, пропитывает собой одежду, отдает столовой, где кончили обедать, зловонной кухмистерской, лакейской, кучерской» **. Вдоль стен тут стоят липкие буфеты; обстановка ветха, гнила, неустойчива, источена; «здесь царство нищеты, где нет намека на поэзию, нищеты потертой, скаредной, сгущенной» ***. И эта отталкивающая картина необходима писателю для того, чтобы усилить контраст между желтым, мрачным и грязным домом, где прозябают Горио и Растиньяк, и особняками, полными цветов, золочеными салонами,

* Бальзак О. Собр. соч., т. 3, с. 7.
** Там же, с. 9.
*** Там же, с. 10.

розовыми будуарами, где, как в теплице, расцветают госпожа де Нусинген и госпожа де Ресто.

Конец романа по праву стал знаменитым. Мы встречаем здесь Растиньяка, который остается в одиночестве на кладбище Пер-Лашез после того, как могильщики уходят, бросив несколько лопат земли на гроб папаши Горио; юноша смотрит на Париж, «извилисто раскинутый вдоль Сены и кое-где уже светившийся огнями. Глаза его впились в пространство между Вандомской колонной и куполом на Доме инвалидов — туда, где жил парижский высший свет, предмет его стремлений. Эжен окинул этот гудевший улей алчным взглядом, как будто предвкушая его мед, и высокомерно произнес:

— А теперь — кто победит: я или ты!

И, бросив обществу свой вызов, он для начала отправился обедать к Дельфине Нусинген» *.

Круг замкнулся, процесс коррупции завершен, последняя слеза пролита. Растиньяк, сам Бальзак, а вместе с ним и читатель готовы отправиться на завоевание Парижа. Никакого осуждения. Мир таков, каков он есть, а Бальзак, как отмечает Ален, по-своему благонамерен. Он не судит, он выше этого. Переделывать мир — не его дело, он его только живописует.

Подобно тому как натуралист, изучая взаимоотношения между различными биологическими видами, констатирует, что в данном климате возникает определенное равновесие между животным миром и растительным, и равновесие это нельзя считать ни нравственным, ни безнравственным, а всего-навсего лишь *существующим,* так и писатель, изучающий человеческое общество, отмечает, что оно функционирует благодаря тому, что в его составе имеется определенное число представителей высших классов, чиновников, врачей, крестьян, паразитов, денди, ростовщиков, каторжников, стряпчих, светских женщин, содержательниц гостиниц и служанок. Измените форму общества — «человеческие» виды от этого не изменятся. Дочери отца Горио вовсе не чудовища, они просто дочери и жены.

«У них дела, они спят, они не приедут... Только умирая,— говорит папаша Горио,— узнаешь, что такое дети. Ах, друг мой, не женитесь, не заводите детей! Вы им дарите жизнь, они вам — смерть... Ах, кабы я был богат, кабы не отдал им свое богатство, а сохранил у себя, они были бы здесь, у меня бы щеки лоснились от

* Там же, с. 253.

их поцелуев... Отец непременно должен быть богат, он должен держать детей на поводу, как норовистых лошадей... Мир плохо устроен» *.

Да, мир плохо устроен. Юный Растиньяк, который присутствует при ужасной агонии отца, покинутого, погубленного своими дочерьми, со страхом взирает на это страшное зрелище. «Что с тобой? — спрашивает его Бьяншон.— Ты бледен как смерть». И Растиньяк отвечает: «Сейчас я слышал такие стоны, такие вопли души. Но есть же бог! О да, бог есть и сделает мир наш лучше, или же наша земля — нелепость» **. Слова эти подтверждают, что мысль о нелепости мира — мысль не новая и Бальзак задумывался над нею. Однако не только задумывался, но и отбрасывал ее. Бальзак любит мир, любит в нем все, вплоть до чудовищ, и поэтому Ален считал, что Бальзак ближе, чем Стендаль, к истинному милосердию, так как он обладает «почти пастырским бесстрастием, как священник, исповедующий прихожан с необыкновенной быстротою». И в самом деле, Бальзак чрезвычайно легко отпускает грехи своим героям. У всякого, кто прочитал защитительную речь Вотрена, не остается сомнений в том, что создатель Вотрена готов его простить. И в том, что писатель отправляет Растиньяка обедать к госпоже де Нусинген сразу после похорон ее отца, тоже можно усмотреть своеобразное отпущение грехов или, во всяком случае, примирение с ними.

Часто спорили о природе шедевра в искусстве. Если не ошибаюсь, Поль Валери сказал, что настоящий шедевр можно узнать по такому бесспорному признаку: в нем ничего нельзя изменить. Настоящий шедевр крепко сколочен; действие в нем развивается безостановочно; все в нем — даже противоречия — пронизано удивительным единством; в нем нет провалов, нет срывов, он обладает совершенной формой. Роман «Госпожа Бовари» — вот пример шедевра в высшем смысле слова. В этом произведении нет ни шероховатостей, ни пробелов. Романы Бальзака «Отец Горио», «Кузина Бетта» и даже «Евгения Гранде» — произведения того же порядка. Читатель утонченный может, пожалуй, испытать удовольствие и от книг иного сорта, он найдет пищу для ума и в романах менее совершенных, таких, как «Тридцатилетняя женщина» или «Блеск и нищета куртизанок»... Но ни один роман нельзя назвать более «законченным», чем «Отец Горио».

А если прибавить еще, что книга эта открывает собой такую грандиозную эпопею, какой не встретишь ни в одной другой

* Там же, с. 236.
** Там же, с. 242.

литературе, что в этой книге участвуют самые важные действующие лица «Человеческой комедии», что от этой центральной площади, как выразился Франсуа Мориак, «расходятся широкие дороги, которые Бальзак прокладывал в своем дремучем людском бору», и что в романе этом завязываются сотни драм, каждая из которых в свою очередь станет темой нового шедевра, то выбор «Отца Горио» в качестве краеугольного камня в творчестве Бальзака покажется не только закономерным, но и неизбежным.

II. «ЦЕЗАРЬ БИРОТО»

1

Из письма Бальзака к госпоже Ганской: «У меня в работе капитальное произведение — «Цезарь Бирото»; его герой — брат того Бирото, которого вы знаете; так же как и первый, он жертва, но жертва парижской цивилизации, тогда как старший брат («Турский священник») — жертва лишь одного человека. Парижский Бирото — это как бы «Сельский врач», но только действие тут происходит в Париже. Это — простоватый Сократ, который во мраке капля за каплей пьет свою цикуту, ангел, которого попирают ногами, затравленный честный человек. Замечательная получится картина! Это будет самое широкое, самое значительное из полотен, которые я создал до сих пор. Если вы меня забудете, я хочу, чтобы мое имя дошло до вас во всей его славе, как укор...»

«Капитальное произведение». Роман этот волновал Бальзака потому, что он был связан с его собственной жизнью. Разумеется, Цезарь Бирото — отнюдь не автопортрет Бальзака. Детище не отличалось гениальностью его творца. Но тревоги, терзавшие Цезаря, были хорошо знакомы Оноре. Самому Бальзаку приходилось в свое время днем и ночью подсчитывать свой актив и пассив. Правда, он не дошел до банкротства, но был в двух шагах от него и поэтому навсегда сохранил ужас перед ним и проникся страшной ненавистью к коммерческому законодательству. Бальзаку самому довелось познакомиться с ростовщиками, бесчестными банкирами, неумолимыми поставщиками, которые на следующий день после званого обеда уже присылают счета. Немногие из романов писателя так совпадали с его собственным опытом. Подобно Бирото, он обставлял на улице Кассини и на улице Батай апартаменты, слишком роскошные для его кармана.

А главное заключается в том, что, подобно Бирото, Бальзак в

коммерческих делах также был романтиком, человеком, фантазия которого постоянно обгоняла реальные возможности. Хотя сам Бальзак никогда не занимался изготовлением «комагенного» масла, но его деловые начинания были еще более безрассудными; при этом, если Бирото-Кихота все время останавливала его благоразумная супруга Констанс, то возле Бальзака также находилась женщина-Санчо, очаровательная и рассудительная Зюльма Карро. Бирото покупает земли возле церкви Мадлен; Бальзак принимает участие в делах, связанных с серебряными рудниками в Сардинии и земельными участками в Виль-д'Авре. Однако важнейшая разница между Бирото и Бальзаком заключается в том, что Бирото не поднимается над своими ошибками, а Бальзак преодолевает их, превращая в материал для романа.

О брате Цезаря Бирото (герое «Турского священника») Бальзак сказал: «...Бедняге не хватало того ясного понимания своих поступков, каким обладают лишь великие люди и мошенники, умеющие видеть себя в настоящем свете и судить о себе как бы со стороны» *. Сам Бальзак обладал ясным пониманием своих поступков и умел судить о себе как бы со стороны. Андре Бийи весьма проницательно заметил, что Бальзак наделил чертами своего собственного характера не только Бирото, но и ужасного дю Тийе. Экстравагантная обстановка жилища дю Тийе напоминает обстановку дома самого Бальзака. Подобно тому как дю Тийе получал деньги от госпожи Роген, сам Бальзак получал их от госпожи де Берни. Следует признать, что награждать собственными вкусами мошенника и злодея вроде дю Тийе — признак весьма любопытного раздвоения. «В сущности, он восхищался дю Тийе приблизительно так же, как он восхищался Гранде». Мы сталкиваемся с подобным же явлением у Пруста, который наделяет Блоха теми чертами, какие он обнаруживает и ненавидит в самом себе.

Большой писатель умеет описывать все состояния души. И все же некоторые области ему ближе других. Есть в его натуре места наиболее чувствительные, наиболее уязвимые. Когда он прикасается к ним, когда он испытывает боль, тогда страницы, выходящие из-под его пера, особенно волнуют читателя. Создавая «Цезаря Бирото», Бальзак вновь переживал горестные события своей молодости. И это придавало книге особую, невиданную силу воздействия. Одна из ошибок французского романа XIX века заключалась в том, что его авторы искали патетическое почти исключительно в

* Бальзак О. Собр. соч., т. 5, с. 16.

картинах любви. Бальзак сумел увидеть, что это подавляющее господство любовной темы не соответствует природе вещей. Гордость, честолюбие, скупость, алчность — вот страсти, которые наряду с любовью могут стать основой романа. «Что такое жизнь, как не машина, которую приводят в движение деньги?» * — говорит Гобсек. Романтическое — это конфликт между идеалом, который создал для себя герой, и суровой реальностью повседневной жизни. Коммерсант, священник, скупец могут стать действующими лицами романа с таким же основанием, как и влюбленные. «Любое банкротство может дать материал для четырнадцати томов, достойных «Клариссы Гарлоу». В романе «Цезарь Бирото» любовь находится лишь на втором плане, причем ее можно назвать скорее статичной, нежели романтической, и тем не менее книга эта принадлежит к числу самых великолепных и грозных драм «Человеческой комедии».

2

«Цезарь Бирото» (вместе с «Кузиной Беттой», «Отцом Горио», «Блеском и нищетой куртизанок») — одно из тех произведений, на примере которых можно лучше всего изучить писательскую технику Бальзака. Вот более полное заглавие этого романа: «История величия и падения Цезаря Бирото». Взлеты и падения в судьбе человека всегда привлекали к себе внимание Бальзака. Ему нравилось удовлетворять все желания своего героя, возносить его на вершины благополучия, а затем постепенно низвергать все ниже и ниже, пока тот не оказывался в самой бездне. Как и барон Юло, Бирото в начале книги предстает перед нами в ореоле славы и почестей. Торжественный бал, орден Почетного легиона, новая торговая фирма — вот кульминационные пункты его карьеры. Но, как известно, на высотах нас подстерегает дьявол, и Бальзак будет безжалостно вырывать — один вслед за другим — те опорные столбы, которые удерживали злополучного парфюмера на краю пропасти. Для триумфаторов коммерции, как и для триумфаторов Древнего Рима, есть Тарпейская скала, и расположена она возле самого Капитолия[3]. Стремительные падения притягивают Бальзака.

Он подготовляет такого рода падения в пору благополучия своего героя. В то время когда тот, взобравшись на вершину, наслаждается своим богатством и успехом, Бальзак располагает на его пути ускользающие из-под ног камни, замаскированные ямы,

* Бальзак О. Собр. соч., т. 3, с. 272.

оползни. Вокруг несчастного Бирото он устраивает засады, где скрываются бандиты. У романиста наготове безжалостные головорезы. Знающий о них читатель «Человеческой комедии» вздрагивает, едва заслышав их имена. Цезарю Бирото предстоит столкнуться со всеми ними; это ростовщики — Пальма, Жигонне, Вербруст, Гобсек; крупные банкиры — Нусинген, Келлер; подставные лица, характерным представителем которых является Клапарон; бесчестный Роген, который разорит также и госпожу Декуэн (в романе «Жизнь холостяка») и Гийома Гранде, дядюшку Евгении.

Однако машина, изготовляющая деньги, бесстрастна, как всякая машина. Она становится враждебной человеку лишь тогда, когда устоявшаяся ненависть направляет ее против жертвы. Братья Бирото (Цезарь и Франсуа, герой «Турского священника») были раздавлены в результате тщательно разработанных разрушительных планов, задуманных неумолимыми врагами. Таким врагом парфюмера был его бывший приказчик Фердинанд дю Тийе, которого Цезарь уличил в краже,— дю Тийе так и не простил Бирото его снисходительности. Это опасный враг, потому что он умен, ловок, испорчен до мозга костей и совершенно лишен совести. Дю Тийе вместе с Нусингеном разорит дотла Филиппа Бридо (любовницей дю Тийе станет Карабина, «фигурантка Оперы», а его жена Мари-Эжени де Гранвиль откроет ему доступ в салоны Сен-Жерменского предместья).

Таким образом, роман о незадачливом парфюмере связан прочными узами со всем бальзаковским миром. Бал у Цезаря Бирото играет в «Человеческой комедии» ту же роль, какую играет в цикле Пруста «В поисках утраченного времени» утренний прием у герцога Германт: это один из тех многолюдных приемов, которые позволяют писателю-творцу с вполне законной гордостью наполнять гостиные людьми, которые все до одного вылеплены его руками. Бальзак не имел возможности собрать в доме Бирото многих представителей аристократии. Однако аристократы присутствуют в романе в качестве клиентов лавки «Королевы роз». «Господи, Цезарь! — взмолилась Констанс.— Не посылай, пожалуйста, приглашений лицам, которых знаешь лишь как поставщик... Да, может быть, ты думаешь пригласить заодно и обоих Ванденесов, де Марсе, де Ронкероля, д'Эглемона — ну, словом, всех покупателей? Ты с ума сошел, почести вскружили тебе голову» *. Все же Феликс де Ванденес, как личный секретарь короля Людовика XVIII, придет

* Бальзак О. Собр. соч., т. 8, с. 133.

поздравить от его имени Цезаря Бирото, который восстановлен судом во всех своих правах.

Дело в том, что этот роман занимает прочное место не только в «Человеческой комедии», но и, можно сказать, в истории Франции. Это роман о Реставрации. В годы революции Цезарь Бирото стал роялистом отчасти в силу темперамента, отчасти по воле случая. Первый хозяин Цезаря, господин Рагон, был фанатичным роялистом, его лавка «Королева роз» превратилась в средоточие настоящего заговора. Туда приходили такие люди, «как Жорж де ла Биллардиер, Монторан, Бован, Лонги, Манда, Бернье, дю Геник и Фонтэн»*. Мы встречали дю Геника в Геранде, а граф де Фонтэн участвовал в романе «Шуаны» под именем Большого Жака. Гражданин и гражданка Рагон играли определенную роль в произведении «Эпизод во время террора». Сам Цезарь Бирото был легко ранен, сражаясь против Бонапарта в вандемьере, на ступенях церкви святого Роха[4], и этот небольшой эпизод определил всю его дальнейшую жизнь. Он принес ему успех в годы Реставрации, обеспечил муниципальные должности и награждение орденом Почетного легиона, которое сперва стало символом величия парфюмера, а затем первопричиной его падения. Как часто политическая позиция человека, которая на первый взгляд определяется убеждениями и доктринами, на самом деле зависит от какой-нибудь одной встречи или импульсивного действия. Если бы на пути Бальзака не встретилась госпожа де Берни, он, быть может, не стал бы монархистом; без эпизода, случившегося в вандемьере, Цезарь Бирото на всю жизнь остался бы скромным парфюмером, его честолюбивые устремления не выходили бы за рамки торговли. Так устроен мир.

3

Когда Бальзак приступил к работе над «Цезарем Бирото», его подстерегала опасность, неотделимая от самого сюжета романа: он рисковал уступить извечному презрению, которое художник испытывает к мелкому лавочнику, и нарисовать не правдивую картину, а карикатуру на торговую буржуазию. Велик был соблазн пойти по стопам Анри Монье[5]. Сам Бальзак это хорошо понимал, он с полной откровенностью писал одному из своих друзей: «В течение шести лет я сохранял «Цезаря Бирото» в черновом наброске, отчаявшись

* Там же, с. 26.

в возможности заинтересовать когда-нибудь и кого бы то ни было образом довольно глупого и ограниченного лавочника, чьи несчастья заурядны, символизирующего собой то, над чем мы постоянно смеемся,— *мелкую парижскую торговлю.* И вот в один прекрасный день я сказал себе: «Надо переосмыслить этот образ, представив его как образ *честности!*» *

Гениальная мысль. Главный персонаж романа, как правило, не должен быть чем-то посредственным. Забвение этого приводит к неудаче многих современных романистов. Правда, Флобер превратил свою книгу «Бувар и Пекюше» в горькую и презрительную карикатуру, но героев этого произведения спасает добросовестность и увлеченность, которая движет ими в их изысканиях. Госпожу Бовари посредственной женщиной не назовешь. Папаша Гранде по-своему величествен, как и отец Горио. Цезарь Бирото, человек заурядный по своему развитию и окружению, становится возвышенным благодаря своей честности. Что-то величавое появляется в нем, когда он отдает кредиторам все, чем владеет, «вплоть до гравюры «Геро и Леандр», подаренной Попино, и личных драгоценностей... булавки для галстука, золотых пряжек, карманных часов; самый добросовестный человек унес бы их, не боясь погрешить против честности» **. Бирото трогает нас тем, что упорно отказывается носить до своей полной реабилитации орден Почетного легиона, который прежде переполнял его сердце такой гордостью. Честь коммерсанта не уступает чести солдата. Смерть Бирото — это смерть мученика.

Центральная фигура произведения определяет характер и тон всего полотна. Переосмысливая образ самого Бирото, Бальзак должен был рисовать с симпатией и тех мелких буржуа, которые по воскресеньям «выезжают к себе на дачу, стараются подражать изысканным манерам аристократов, добиваются муниципальных почестей; они всем завидуют, и вместе с тем это добродушные, услужливые, отзывчивые, чувствительные, сострадательные люди... Они страдают от своей добродетельности, светское общество высмеивает их недостатки, хотя само их не стоит... Они воспитывают простодушных, трудолюбивых дочерей, наделенных хорошими качествами, которые исчезают при соприкосновении с высшими классами, бесхитростных девушек, среди которых добряк Кризаль охотно выбрал бы себе жену...» *** Немного можно назвать аристократов,

* Там же, с. 510—511.
** Там же, с. 265.
*** Там же, с. 145—146.

описанных Бальзаком, которые обладали бы величием Констанс Бирото, Ансельма Попино и дядюшки Пильеро.

Все это люди с благородными характерами, их не назовешь плоскими, потому что глубокая человечность придает им большую выразительность. Пильеро — человек разумный и рассудительный. Он чарует нас своей простотой, которую сохраняет, совершая даже самые возвышенные поступки. «Дядя,— восклицает злосчастный Цезарь,— как просто вы говорите о благороднейших поступках! Вы взволновали меня» *. Однако Пильеро отнюдь не лубочный святой. Этот ушедший на покой коммерсант — человек тонкий, понаторевший в делах, хорошо знакомый со всякого рода мошенническими проделками и ростовщиками. Он, не колеблясь, советует Цезарю объявить себя банкротом, когда убеждается, что это необходимо. Когда надо, он умеет быть сердитым и настойчивым. Точно так же Констанс Бирото — образцовая супруга. Здравый смысл помог ей предвидеть грядущую катастрофу, но природная доброта помешала этой женщине восторжествовать над несчастьем. Тем не менее у нее есть сердечные тайны. В свое время дю Тийе волочился за нею; она ничего не сказала об этом мужу, заставила Цезаря под каким-то предлогом прогнать отвратительного приказчика, но все же сохранила письма дю Тийе, в которых встречались слова, какие Цезарь никогда ей не говорил: «Я обожаю вас, и вы это знаете, радость жизни моей...» ** Констанс — порядочная женщина, презирающая низкого обольстителя, но одновременно она и хорошенькая женщина, и ей доставляет удовольствие сознание своей власти. Именно в силу их человеческой сложности персонажи Бальзака обладают тремя измерениями и созданный им мир напоминает мир реальной действительности.

4

Бальзак тщательно изучает созданные им характеры, но он не судит действующих лиц своих произведений. Он знает, что если бы Роген не страдал воспалением слизистой оболочки носа и зловонным насморком, он не стал бы бесчестным нотариусом. Этот недуг вызвал у госпожи Роген неодолимое отвращение к мужу. И тогда нотариус, которого презирала и обманывала жена, чтобы утешиться и вновь обрести уверенность в себе, завел себе продажных

* Там же, с. 92.
** Там же, с. 278.

любовниц. Из-за этого он постоянно нуждался в деньгах, он стал на путь мошенничества и в конечном счете сбежал. Отталкивающий недуг определил судьбу Рогена, такому человеку трудно уберечься от падения. Ален показал, что персонажи Бальзака никогда не чувствуют за собой вины. Каждый из них излагает свою точку зрения со страстной убежденностью в собственной правоте. Гобсек не испытывает никаких угрызений совести из-за того, что он ростовщик. Общая беда всех этих персонажей в том, что «они полагают, будто их представление об истине и есть сама истина. Они простодушны и ограниченны, а потому неустойчивы и ненадежны, но Бальзак так располагает их, устанавливает между ними такие прочные взаимосвязи, что они становятся незыблемыми, ибо ни при каких обстоятельствах один не превратится в другого...»

В отличие от Диккенса Бальзак не стремится вознаградить добродетель и наказать порок. Он дарует Бирото прекрасную смерть, но и смерть Гобсека не лишена своеобразного величия. Жизнь дю Тийе — сплошное триумфальное шествие. Добродетельный Пильеро обладает железной волей, но он спасает то, что еще можно спасти после банкротства Цезаря Бирото, с помощью благоразумия и хитрости, а отнюдь не с помощью высоконравственных речей. Великодушие едва не погубило Ансельма, хорошо еще, что его интересы блюли такие опытные люди, как Пильеро и судья Попино. Роман «Цезарь Бирото» не столько учит читателя жизни, сколько знакомит его с тем, как ведутся дела. Для беззастенчивых дельцов, умеющих ловко добиваться своих целей, есть только одна кара — презрение окружающих; для хороших людей, которые пренебрегают выгодой ради добродетели, есть только одна награда — уважение окружающих. Тот, кто умеет соединить деловитость с нравственными принципами, как, например, Ансельм Попино, становится (в «Кузене Понсе») графом, пэром Франции и статс-секретарем, но при этом суетная атмосфера двора «короля-гражданина» Луи-Филиппа все же не нанесет ущерба душевным качествам такого человека. В отличие от Бирото Ансельм Попино на вершине славы останется человеком скромным и потому познает прочное счастье.

Дело в том, что, с точки зрения Бальзака, большую ошибку совершает тот, кто не понимает, что в этом мире, похожем на бурный океан, в котором сталкиваются мощные течения и, будто тысячи волн, накатывают друг на друга противоборствующие интересы и честолюбивые устремления, нельзя замкнуться в собственном благополучии и противостоять яростному напору стихии,

такой человек обречен на гибель. Следует принимать в расчет интересы других людей, ведь только таким путем мы можем оказывать влияние на них. Простак Бирото думает, что Келлер или Нусинген откроют ему кредит из чувства жалости. Но многоопытный Пильеро хорошо знает: тот, у кого просят взаймы, сознает свою силу, и это не позволяет ему проявлять мягкосердечие, а тот, кто уже дал взаймы, напротив, весьма уязвим, а потому снисходителен. Отсюда и возникает необходимость для незадачливого дельца объявить себя банкротом. С этой минуты несостоятельный должник становится хозяином положения. «Должник в каком-то смысле сильнее заимодавца». Ален как-то сказал, что Бальзака следовало бы внимательно читать во всех коммерческих училищах, и он прав. Из произведений Бальзака можно немало почерпнуть сведений о законах кредита, купли и продажи, рекламы. «Цезарь Бирото» — самый великолепный из всех романов, где речь идет о том, как следует вести дела; он не только отражает положение, существовавшее во времена Бальзака, но и предвосхищает то, что происходит сейчас.

Позиция бесстрастного наблюдателя, занятая Бальзаком, привела к тому, что некоторые современные писателю критики упрекали его в безнравственности. Это приводило Бальзака в негодование, и он был прав. Просто он не считал, что реальная действительность отличается высокой нравственностью. Человеческое общество скреплено тысячью естественных уз: это семейные отношения, отношения между различными классами, между хозяином и слугой, поставщиком и покупателем, заимодавцем и должником. И эти естественные связи стоят выше законов. Подобно тому как крестьянину по природе свойственно торговаться, так и банкиру по его природе свойственно пускаться в различные спекуляции. Если не отдавать себе отчета в порядках, царящих в мире, то невозможно жить. Тот, кто не считается с действительным положением вещей, идет к катастрофе. Однако законы нравственности в свою очередь входят в понятия «естественных уз». Вот урок «Цезаря Бирото». Прямо он в романе не высказан. Бальзак был слишком большой художник и не любил лобовых приемов.

Карлейль[1] говорил, что толковое жизнеописание — явление ничуть не менее редкое, чем толком прожитая жизнь. Он был оптимистом. На самом деле толковое жизнеописание встречается куда реже, чем толком прожитая жизнь. Жан-Луи Бори создал прекрасную биографию Эжена Сю. Он глубоко проник в



Эжен Сю

личность автора и в его эпоху; он владеет стилем; его повествование динамично; и он по-настоящему понял своего героя.

А это было нелегко. Эжен Сю прожил несколько жизней: первую — писателя-мариниста в духе Клода Фаррера[2]; вторую — светского романиста; третью — социалистического пророка, обожаемого массами и сосланного Луи-Наполеоном. Критика сначала расточала ему чрезмерные хвалы, Сент-Бёв ставил его в один ряд с Бальзаком; потом, когда он обратился к жанру популярного романа-фельетона, та же критика низвергла его, проявив явную несправедливость, в преисподнюю коммерческой литературы. И тем не менее в его жизни есть некая цельность. Индивид претерпевает изменения, но при всех этих метаморфозах в нем сохраняется нечто стабильное. Нередко, однако, эта целостность личности глубоко сокрыта. Что общего между Эженом Сю — повесой, который болтается между мастерскими художников и медицинским факультетом и приобретает известность скандальными проделками; денди в желтых перчатках, который коллекционирует драгоценные безделушки, любовником герцогинь, одним из столпов жокей-клуба; и, наконец, романистом-человеколюбцем, посещающим мансарды и лачуги? Жан-Луи Бори обнаруживает на всем протяжении этой жизни некое постоянное состояние ума, внутренний протест, объясняемый, с его точки зрения, возникшим еще в детстве комплексом сопротивления отцу.

Семья Сю принадлежала к «порядочным», респектабельным кругам, начиная с эпохи Людовика XIV в ней из поколения в поколение передавалось по наследству ремесло хирурга, орудующего скальпелем; Сю были врачами-клиницистами, профессорами, академиками, которые пользовались почетом при всех режимах. Отец Эжена — человек ловкий, державший нос по ветру,— будучи главным врачом гвардии в период Консульства, добился, чтобы крестной сына стала Жозефина Бонапарт[3]. Этого мало. Сю-отец был личным врачом первого консула, что не помешало ему в период Реставрации, когда ветер подул в другую сторону, сделаться врачом графа Артуа[4]. Возраст не позволил Эжену оценить по достоинству «тот фестиваль Реставрации, которым завершились годы его детства». Став старше, он вспомнил это отречение от былых убеждений, что не прибавило ему уважения к отцу. Для молодежи 1815 года «пышный спектакль был уже позади». От него остались только ностальгическое чувство и некоторое презрение к старшим, которые примазались к трусливому и ханжескому обществу, впоследствии описанному Стендалем.

Но маленький Сю, потомок богатых врачей,— не Жюльен Сорель. Он и не возвышенное дитя, мечтающее, подобно Виктору Гюго, «быть либо Шатобрианом, либо ничем». Это скептически настроенный, остроумный, насмешливый юноша, которого раздражает напыщенность и важность отца. «Предки» не пользуются уважением, если они проявляют малодушие. Наставлениям отца Сю-сын противопоставляет «ту форму пассивного сопротивления, которая выражается в лени, и ту форму сопротивления активного, которая выливается в иронию». Он красив, у него высокий лоб, голубые глаза, и он сознает свою красоту, что злит приятелей, прозвавших его «красавец Сю». Но ему доставляет удовольствие выводить их из себя. Это пора, когда на смену старым наполеоновским служакам приходят охранники. Отец, естественно, желает, чтобы сын стал врачом, добивается он, однако, только того, что студент-медик вместе с компанией веселых приятелей опустошает отцовский погреб. В ярости отец отправляет Эжена в качестве фельдшера с экспедиционным корпусом на войну, которую Шатобриан от имени Франции объявляет Испании ради прекрасных глаз Корделии де Кастелян.

Затем, как только Эжену разрешают вернуться во Францию, он становится завсегдатаем Тиволи, Фраскати, Пале-Рояля[5], шатается по бульварам и делает долги, подписывая векселя, что побуждает отеческое правосудие загнать его на королевский военный корабль. Эжен отправляется на Антильские острова, в Грецию, где принимает участие в Наваринском сражении[6], на Восток, откуда он возвращается, обогащенный впечатлениями, которые дадут ему после 1830 года возможность сочинять морские романы с причудливыми названиями — «Атар-Гюль», «Саламандра», «Кукарача»,— заслужившие ему имя французского Фенимора Купера. Но пока что он развлекается. «Устав от экзотических любовных историй, он с удовольствием вновь встречается с Парижанкой, и Парижанки им не брезгают». Он приятельствует с «золотой молодежью» — Альфредом д'Орсе, лордом Сеймуром, Роже де Бовуаром, а также с молодыми литераторами — Дюма, Бальзаком. Он культивирует тот изящный, ленивый и пренебрежительный стиль жизни, который приличествует денди, ту позу, в которой есть нечто от Байрона и очень много от Бреммеля[7]. В двадцать шесть лет это человек «поживший», он знает, что такое война и любовь; он повидал разные страны; для него, как для истого парижанина, нет ничего святого; он скептичен, как бывалый путешественник, и нагл, как уличный мальчишка. «Он всегда останется мальчишкой»,— говорит

об Эжене его серьезный родич и друг Эрнест Легуве[8]. В этом своего рода ребячестве — свое очарование и своя опасность. «Салонный красавчик», пишущий остроумно и подчас не без юмора. Таков первый Сю.

В буржуазном обществе богатым «старикам», даже когда они несносны, присуще то неоспоримое достоинство, что в один прекрасный день, отправляясь на тот свет, они оставляют наследство своим мятежным потомкам. Благодаря смерти деда, а потом и отца Сю становится наследником «эпохи чисток и кровопусканий». У него солидное состояние и четкая программа, как его растратить; квартира, обставленная с неслыханной роскошью; одна из самых дорогостоящих любовниц в Париже — Олимпия Пелисье, короче — все то, о чем так мечтал Бальзак. Писатель-богатей, Сю разрабатывает свою морскую жилу: «Пират Кернок», «Цыган». Что касается его бунтарских потребностей, то при Луи-Филиппе они удовлетворяются легитимистскими декларациями, которые обеспечивают Эжену Сю симпатии Сен-Жерменского предместья и благосклонность герцогини де Роган. «В дендизме Сю аристократы видят гарантию от буржуазного буянства и либерализма. Он слишком хорошо одевается, чтобы не выглядеть человеком благонамеренным». Он хоть и не дворянин, но, во всяком случае, джентльмен[9].

По правде говоря, он слишком хорошо одевался и слишком хорошо обставлял свой дом, чтобы не разориться. Шести лет дендизма хватило, чтобы пустить по ветру все, что было нажито ста тридцатью шестью годами скальпеля. Он стал человеком «шикарным» (выражение принадлежит ему), как другие становятся людьми государственными. И когда деньги кончились, его охватила паника. К 1837 году у него было пятнадцать тысяч франков и сто тридцать тысяч долгу. От аристократических друзей ждать помощи не приходилось. Его самомнение в конце концов стало их бесить, мужчины не могли простить ему успеха в делах любовных. Исторический роман, в котором он изобразил в неприглядном свете Людовика XIV[10], довершил отчуждение. Эжену Сю слишком хорошо была известна сердечная сухость его «фешенебельных» друзей по «Кафе де Пари», чтобы он вздумал к ним обращаться. Расстроенный и поникший, он нашел приют у Легуве. «Легуве был в некотором роде его семьей. Буржуазная тишь. Покой. Убежище». Тут он познакомился с Проспером Губо[11], человеком театральным и состоятельным, которому поверил свои невзгоды: «Дела мои из рук вон плохи — не будь я труслив как заяц, мне следовало бы пустить себе пулю в лоб». Ответ Губо был исполнен здравого смысла: «Раз уж вы сомневаетесь во всем, даже в самом себе, напишите роман о сомнении».

Совет был хорош. Эжен Сю ему последовал. Деревенское уединение. Отказ от дендизма. Передача денежных дел в руки друзей. И работа. Он написал «Артура» — историю скептика, разоренного скептицизмом. «Поступите как Гёте: нарисуйте ваше разочарование»[12], — внушали ему Губо и Легуве. Романист должен опираться на свои раны и превращать собственные страдания в талант. Бреммель, обернувшийся Вертером, — таков второй Сю. «Как прежде он противопоставлял себя лавочникам, так теперь противопоставил себя аристократам». Для Эжена это новая форма сопротивления отцу. «Артур» — сведение счетов. «Первая часть — черная, вторая — ее абсолютная антитеза — белая: живописание жертвы-пролетария. Разоблачение мифа высшего света, утверждение мифа народа; на этом взаимодополняющем движении впоследствии выстроится мифология «Парижских тайн».

Если творческий путь писателя объясняется, с одной стороны, постоянством характера, то, с другой, известную роль тут играет и случай. Газеты обнаружили, что романы, публикуемые из номера в номер, обеспечивают постоянных подписчиков. «Артур», а следом за ним «Матильда» — роман в защиту развода — имели как в газетах, так и позднее в отдельном издании огромный успех, что утешило и успокоило отчаявшегося. Затем, в 1841 году, посмотрев в театре «Порт-Сен-Мартен» пьесу Феликса Пиа «Два слесаря»[13], в которой была показана нищета и человеческое достоинство народа, он повидался с автором и поздравил его. «Это — озарение», — сказал Сю. Пиа ответил: «Да, до сих пор вы видели только мир мертвый — аристократию или умирающий — буржуазию. Я показываю вам мир, который грядет». И он предложил Сю пойти вместе с ним пообедать к одному парижскому рабочему. Для Сю то был перст судьбы и любовь с первого взгляда: он тотчас увлекся добродетельным красноречивым пролетарием, будущим героем 1848 года. Речи рабочего Фюжера, «сокрушителя лавочников, сокрушили самого денди». Ему было уже под сорок; он ощущал потребность опереться на что-то серьезное. О католицизме не могло быть и речи. Не могло быть речи и о добропорядочной золотой середине. Почему бы не социализм? И Сю, в глубине сердца человек великодушный, всецело отдается чувствительному умилению. Он обнаружил оборотную сторону декораций — нищету, точно так же, как позднее открыли ее для себя Виктор Гюго и Чарльз Диккенс. «Я — социалист».

Но при этом он остается денди. Слияние этих двух начал реализуется в образе Родольфа в «Парижских тайнах» — князь, защитник отверженных, движимый милосердием и чувством справедливости, он расправляется с обидчиками собственными кулаками, он — чемпион по боксу, вольной борьбе и фехтованию, денди, не боящийся схватиться врукопашную с уголовниками. Откуда возникла идея этого романа, который, будучи опубликован в газете, потряс Францию и мир? Из посещения книготорговца Гослена, который показал Сю иллюстрированное английское издание «Лондонских тайн»[14] и сказал, что нечто подобное, сделанное на парижском материале, имеет все шансы на успех. Это зерно, занесенное западным ветром, упало на подготовленную почву. Сперва Сю отнесся к идее сдержанно. Тем не менее он стал изучать парижское «дно», поначалу с отвращением. Потом увлекся. Фурьеристы поздравляли его с тем, что он разоблачил ужасающие факты. Пошли письма, многочисленные. Он ощутил поддержку общественного мнения. Люди, подобные Сю, неравнодушны к успеху и не колеблясь следуют за ним, куда бы это их ни вело. «Авантюрные исследования» возвращают Сю к Фенимору Куперу периода литературных дебютов. Дюма напишет впоследствии «Парижских могикан»[15] — Эжен Сю его опередил. Одетый в рабочую блузу, с каскеткой на голове, сопровождаемый другом-силачом и своим тренером-боксером, Сю посещает злачные места, меблирашки, кабаки, воровские притоны. Он возвращается оттуда с охотничьей сумкой, набитой «бессмертными» типами: Флер де Мари, Шуринер, Учитель, Сычиха, Кукушка.

Шокированный Сент-Бёв перестает его хвалить и утверждает, что филантропические главы романа добавлены автором только для того, чтобы прикрыть навозные кучи, трюмную вонь и «приапические сцены»... «Отправляясь от Ретифа или даже Сада[16], г-н Сю кончает святым Венсаном де Полем». Но эта ирония неуместна; прямой результат «Парижских тайн» — обращение автора в новую веру его собственным произведением.

«Салонный красавец» становится романистом для народа. Отсюда «Вечный жид», пришедшийся по вкусу антиклерикальной среде. После революции 1848 года легитимист, который превратился в убежденного социалиста, будет избран депутатом в Национальное собрание от Парижа и в момент государственного переворота докажет свое республиканское мужество. Новый режим тем не менее охотно исключил бы его из проскрипционных списков. Выглядело несколько нелепым, что 2 декабря ссылает крестника 18 брюмера[17]. Эжен Сю отверг императорскую милость. Если уж были изгнаны его политические друзья, он желал разделить их участь. Он поселился в Савойе[18].

Следует прочесть в книге Бори волнующее описание последних лет Эжена Сю. Человек, здоровье которого было подорвано неумеренными наслаждениями, состарился преждевременно. Книги его читались во всем мире. Три из них были найдены в библиотеке Достоевского. Последней любовью этого Дон Жуана в изгнанье была странная и соблазнительная женщина — Мари де Сольм, внучка Люсьена Бонапарта[19]. Любовью безответной, так как она любила Понсара[20], «запоздалого классического поэта, романтика из романтиков в частной жизни».

В 1855 году Мари де Сольм и Эжен Сю заболевают. В 1857 году он заканчивает «Народные тайны», не идущие ни в какое сравнение с «Парижскими тайнами». В своем прощальном обращении к читателям он утверждает, что эта книга была ему продиктована гражданским долгом. Только он успел дописать слово «конец», как его поразил удар. Неплохая, в общем, смерть. Он мог кончить сенатором империи, «разукрашенным побрякушками, как стяг хорового общества, свадебным генералом в общественном комитете модного курорта». Он умер в обличье бойца, с присущими бойцу доблестями и слабостями. Семью годами раньше умер Бальзак. Открылся путь «новому роману». В том же 1857 году на этот путь встал Гюстав Флобер со своей «Госпожой Бовари».

БАРБЕ Д'ОРЕВИЛЛИ,

ИЛИ ГЕРОИЧЕСКИЙ ПРИЗРАК

Иные писатели при жизни достигают известности слишком большой, и над произведениями их порой тяготеет посмертная слава писателя. Другим же, напротив, при жизни бывает отказано в успехе, которого по праву заслуживал их талант, их гений. И только после смерти некоторые из них обретают любовь читателей и уважение литераторов.



Барбе д'Оревилли

Барбе д'Оревилли после долгого и тягостного пребывания в безвестности начал только к старости занимать заслуженное место в литературе. И сегодня, спустя сто пятьдесят лет со дня его рождения и семьдесят — после смерти, он наконец признан тем, кем он, в сущности, был: одним из лучших французских писателей XIX века.

Почему же столь очевидные заслуги его не были оценены ранее? Бывают случаи, когда оригинальность личности писателя помогает его признанию. Личность Барбе в этом отношении не сослужила ему хорошей службы. Современники много говорили о его сюртуках, о его жилетах, посаженных, словно корсеты, на китовый ус, о его цилиндрах, о его роскошных старинных каретах, обитых черным бархатом или красным шелком, о том, что у него крашеные волосы и усы. За всем этим они забывали о достоинствах его литературного стиля. Вызывали улыбку некоторые аспекты его мировоззрения, его абсолютистский монархизм, его католицизм, лишенный христианских добродетелей. Жюль Леметр говорил, что, желая быть крестоносцем, мушкетером, повесой, шуаном, он скорее был великолепным актером, опьяненным своими ролями. А в этом актере скрывался человек, переживавший подлинные страсти, человек, принявший маску денди, чтобы лучше скрыть лицо, выражающее страдание, лицо, которое под этой маской медленно ей уподоблялось.

Критикам свойственна ученическая склонность к классификации. Навешивая писателю ярлык, они избавляют себя от необходимости определять всю сложность его творчества. Они, например, характеризуют Барбе как писателя регионального плана. Безусловно, Барбе д'Оревилли многим обязан своему территориальному происхождению. Он был подлинным нормандцем — с усами викинга, с флоберианским ростом. Он был нормандцем по крепости построения своих романов, по выбору обстановки и языка; и всеми корнями он был связан с Нормандией, со священным треугольником: Совер-де-Виконт, Валонь, Кутанс — и своим родным городом Каном. Тем не менее он преодолел региональную ограниченность. Вполне естественно, что писатель изображает в своих романах ту среду, которую он лучше всего знает, ту обстановку, где он пережил свои первые незабываемые впечатления. Но если писатель обладает величием духа — а Барбе обладал таковым,— то на местном фоне он создает картины всеобъемлющие. Ведь важно не то, что Сезанн писал гору Сент-Виктуар [1], а что писал ее именно Сезанн. Важно не то, что Барбе д'Оревилли описывал долину Лассэ, а что это делал Барбе.

Ему приклеили еще один ярлык, ярлык романтика. В этом определении есть доля истины, но очень небольшая. Барбе входил в литературу в период, когда всем кружил головы юный романтизм. Он знал Жорж Санд в момент создания «Лелии» и Виктора Гюго — автора «Лукреции Борджиа»[2]. Он разделял их пристрастие к ужасному, к экстравагантному. На некоторых страницах «Дьявольских ликов» и даже в «Старой любовнице» есть романтические моменты. Да и как им не быть? Человек испытывает влияние своего времени. Ведь насыщен романтизмом Флобер, так желавший его избегнуть. Итальянские хроники Стендаля, некоторые новеллы Мериме соперничают с произведениями Барбе в описании ужасов.

Есть два рода романтиков: романтики лирические, не способные здраво судить о страстях, которым они отдаются, и романтики, владеющие собой, способные управлять своими порывами. Ко второму роду романтиков и принадлежат Байрон, Стендаль, Мериме, в чем-то — Шатобриан и целиком — Барбе д'Оревилли. Истинным Барбе предстает не в романах, хотя некоторые из них представляют собой шедевры. Истинный Барбе, скорее, в его «Меморанда», в «Дневнике» и особенно в «Письмах к Требюсьену»[3]. Сам он это хорошо знал. От этих писем к больному книготорговцу из Кана, на струнах души которого он играл, как на клавиатуре фортепьяно, Барбе ожидал посмертной славы. И он был прав. Великолепна в этих письмах и дерзновенность мысли, и естественность изложения.

Мы убеждаемся, что спонтанный стиль Барбе удивительно походит на стиль Байрона в его письмах и дневниках. И тот и другой были людьми страстными, рожденными для действия, снедаемыми скукой, словно посаженный в клетку зверь, и, отличаясь ясностью и трезвостью ума, они бросались порой в дебоши или попойки, чтобы забыться на какой-то момент. И тот и другой познали любовь в самой сентиментальной, в самой нежной ее форме. Оба в своих надеждах были обмануты и начали цинично судить о всех других формах любви — сначала от безнадежности, потом по привычке. Послушаем, что говорит Барбе Требюсьену: «Странная вещь! Жизнь, полная страстей, не исключает для меня скуки, скуки горькой и ранящей».

Не узнаете ли вы надменную и неизлечимую хандру Чайльд Гарольда?

Трудно преувеличить влияние английской литературы — прежде всего Байрона, Вальтера Скотта, Бернса, Шекспира — на формирование Барбе-писателя. Нельзя сказать, что он хорошо знал

английский язык. Он часто цитирует Шекспира и Байрона, но почти всегда неточно. Однако он постиг сущность, поэзию их творчества. Как и многие нормандцы, он ощущал свою близость этим великим англичанам. Да и не является ли Англия нормандской колонией?[4]

В Кане Барбе познакомился с Бреммелем — личностью исключительной, человеком бесконечно экстравагантным, фривольность которого приобретала характер гениальности. От Бреммеля Барбе научился заставлять людей принимать любую оригинальность личности и одежды. Барбе был тогда молодым студентом факультета права, а разоренный Бреммель — консул Ее Британского Величества в Кане,— покинув свой пост, ничем не занимаясь, устраивал рауты в отеле «Англетер», демонстрируя свою наглость и фатовство, и «слишком не нравился, чтобы не искали его общества».

Барбе написал о Бреммеле очаровательное эссе «Дендизм и Джордж Бреммель»; оно было опубликовано в Кане, и теперь его довольно трудно найти. Английский денди — это примерно то же, что французский щеголь времен Директории — человек, стремящийся утвердить себя посредством чувств. «Всякий денди — это смельчак,— пишет Барбе,— но смельчак, обладающий тактом». Это выражение может показаться полной противоположностью фразе Кокто: «Такт в дерзости означает понимание, до каких пор можно заходить слишком далеко». И еще одно высказывание: «Дендизм — это добродетель, которая притворяется лживой, чтобы ее лучше поняли в лживом обществе». Вот в чем секрет. Желание нравиться, привлекать внимание — «прекрасный порыв человеческого сердца», потому что только скромностью можно объяснить стремление нравиться путем не естественным для тебя, не свойственным твоей натуре. Все фальшивят — и ты должен фальшивить, чтобы нравиться им. Барбе говорит о Бреммеле с уважением и одновременно с состраданием. Он изображает его слишком тщеславным, чтобы любить. «У него совсем не кружилась голова оттого, что он кружил головы...»

Такие качества не были присущи Жюлю Барбе д'Оревилли. Он любил — и не боялся в этом признаться,— любил романтической любовью свою замужнюю кузину Луизу дю Мериль. Он любил ее семь лет, не обращая внимания на скандал, вызванный семейным адюльтером,— а может быть, именно из-за этого скандала, ибо ему не претило иметь демоническую славу. В «Меморанда» он говорит о своей любви без малейшего притворства, с такой патетической нежностью, на которую Бреммель, конечно, был не способен. Его тон напоминает Стендаля сочетанием галантности и цинизма.

«...Стендаль,— пишет он,— любил естественное так же, как римские императоры любили невозможное...» Великолепно сказано! Сам Барбе тоже любил естественное. Его письма и дневники написаны в непринужденной и глубоко личной форме, очень похожей на манеру Стендаля. Но откуда тогда дендизм? К чему изощренность и позерство? Почему в его фразах столько редких, незнакомых слов? Для чего это стремление к внешним эффектам?

Зачем все это? Да затем, что он нуждался в любом утешении, чтобы выстоять перед несправедливостью судьбы. Он был рожден для славы, он ее заслуживал и знал это. Однако «его достоинства не встретились с эпохой»,— говорит Поль Бурже. Изгнанный из своей семьи, он приехал в Париж без денег, что вынуждало его много трудиться. Проведя несколько лет в провинции, «убивая скуку мечтами», он провел не менее тяжкие годы в Париже, подстерегая случай, чтобы проявить свои таланты. Он страдал от несправедливости критики, еще более — от ее равнодушия. Беспокойное ожидание успеха для него, человека гордого, было особенно тягостным. Замкнувшись в своей гордости, в неосуществимых мечтах, он искал убежища для своего человеческого достоинства в «дерзком одиночестве дендизма». Он бросил вызов, чтобы заставить признать себя. Молодому Байрону тоже была свойственна эта вызывающая наивность, но Байрон был богат, он был лорд, он мог ждать, да и к тому же слава пришла к нему очень рано. Барбе же в тридцать лет был безвестен, и он рядился в свой дендизм, словно нищий, мнивший себя испанским грандом. Лишенный возможности жить жизнью, которую он любил, он стал в нее играть.

Он играл в нее и в действительности, и в своем воображении. «Писать — это самоутешаться». Его романы — бегство, спасение. Он прославляет в них похождения, порой гнусные и банальные. В романе «Старая любовница» — а это очень хорошая книга — довольно заурядная мальгашка, бывшая любовницей автора, становится воплощением страсти. В сборнике новелл «Дьявольские лики» автор приписывает себе отчаянное распутство, которого реальная жизнь отнюдь ему не позволяет. Женщины занимают в его мыслях огромное место. Впервые он влюбился в тринадцать лет. К тому же этот человек был создан для страсти, ему нужны были женщины тонкие и чувствительные. Дважды на его пути встречались такие женщины, и оба раза ему не везло: Луиза дю Мериль — от нее его отделяло все — и Евгения де Герен, загадочная и недоступная. Что касается остальных, их он приукрашивал, гримируя под маркиз. Даже в образе своего Белого Ангела, мадам де Булон, которая двадцать лет

занимала его воображение, он старательно заретушировал черты реальной женщины, осторожной и ускользающей. Он откорректировал образ настолько, что Белый Ангел стал Серым.

Его упрекали в фатовстве. Однако он был способен переживать втайне мужское счастье подлинной любви.

Шатобриан, как и Барбе, желал славы, «чтобы заставить себя любить». Только Шатобриан обрел славу сразу же после выхода «Гения христианства», и он знал женщин, достойных его: утонченная Полина де Бомон, Дельфина де Кюстин, Натали де Ноай, недоступная Жюльетта Рекамье, покоренная этим волшебником. Барбе был красивее Шатобриана и был более интересным собеседником. Он мог бы тоже пировать на празднике любви и тщеславия. Однако ему достались только крохи. «Чем заполнить ту пропасть, которая у всех у нас в груди?» Литература была блестящим праздником будней, его единственным утешением.

Отсюда двойственность его стиля. Один соответствует его глубокому инстинкту писателя, это стиль его дневников, прямой и строгий; другой же, «неистовый и приукрашенный», был «аристократическим и парадным» — такой же он хотел видеть и свою жизнь. И он с успехом следует этой формуле, этому сверкающему парадоксу.

Большой стилист, он с восхищением цитирует фразу Шатобриана о Ришелье: «Гибкость была его богатством, а гордость — его гением». У самого Барбе есть меткие, яркие фразы, которые мне очень нравятся:

«Женщины вас прибивают к себе, как драпри, молотком и гвоздями»; «Женщины умеют ранить, а еще лучше — залечивать раны...»

В письмах к Требюсьену, где спонтанно и ярко проявляется природный ум Барбе, великолепна яростная стихия его языка. Вот несколько примеров, взятых наугад. Он говорит о Гюго: «Виктор Гюго — ваш поэт-титан, этот метеор, это светило, Полярная звезда, нежный супруг... Судя по всему, при всей своей гениальности, со своими начатыми романами и драмами Гюго бегает по чужим дорожкам, и по каким? По следам бесталанной актрисы Жюльетт с Заставы Сен-Мартен»[5]. Теперь о Жорж Санд: «Я люблю ее более за красоту, чем за талант (un poco di cortigiana*), и потому, что она не глядит на меня, когда я к ней обращаюсь. По этому поводу мое безмятежное фатовство позволяет привести фразу Лабрюйера,

* Немного от куртизанки (*итал.*).

которую мне приятно считать истинной: «Совсем не смотреть на мужчину означает то же, что смотреть на него постоянно». Теперь о даме, которая скромно любит бедного Требюсьена: «Если бы я, как вы, провел с этой дамой полчаса, я узнал бы, где находятся те нервные волокна женского тщеславия, которые нужно затронуть, чтобы заставить ее, словно кошку, мяукать и изгибать хребет от удовольствия». И наконец, о самом себе: «В этом году я отказался от света... Меня убивают ожидания. Мне тридцать лет, я потратил бесконечно много времени на женщин, я был денди, каким только можно быть во Франции. Получив абсурдное воспитание, я годами затем упивался независимостью, и сейчас опоздания и ошибки вызывают у меня жестокое нетерпение».

Да, конечно, по своей динамичности, свободе и колориту (когда он, например, описывает восхитительный месяц октябрь, оранжевый и алый), по присущему ему аромату земли, по дерзости и неистовству стиль его достоин самой личности. Стиль представляется еще более интересным, когда видишь рукописи и письма писателя с его почерком, дерзким и грандиозным. Гигантские буквы кажутся изображенными палкой, обмакнутой в красные чернила, огромные абзацы, властные стрелки, буквицы, изукрашенные и позолоченные, и прилагательные, подчеркнутые тремя линиями,— все это кажется вызывающим. Он любил цветную бумагу и, окруженный «синими чулками», которых жестоко высмеивал, заказывал у Требюсьена «голубоватую бумагу для голубоватой женщины». Посылая книги близкому другу-женщине, он заказывал для них переплеты из белого сафьяна и делал надпись вроде: «Когда отправляются к королеве, надевают лучший наряд». Или же: «...соболье манто вашей королевской дружбы».

Стиль его разговора также порой приобретал элементы выспренности. «В то время господин Бурже жил на улице Господина, господа». Эти утонченные капризы не мешали писателю иметь суждения самые точные. В то время как многие его современники недооценивали гений Бальзака, считая, что он пишет плохо, Барбе уважал стиль писателя «вплоть до недостатков». Он возвышенно хвалил Бейля, Сент-Эвремона[6] — писателей, мысливших иначе, но достойных его. Он великолепно говорил о Шекспире, об «огне гения, который сверкал в этой мрачной жизни, словно глаза, излучающие свет сквозь прорези черной маски».

Для тех, кто не снискал его уважения, Барбе был беспощадным судьей. Его свирепая критика походит на памфлет. Он говорит о Ренане[7] с решительной несправедливостью: «Нам, здоровым людям,

это безумие ни к чему... Если говорить о сказках, мне больше нравятся сказки Гофмана... Свойство этого несобранного ума — растворять все, но не как растворяет кислота, а как вода».

Он посвятил целую книгу писательницам, «синим чулкам». В ней он уничтожает Жорж Санд, которая одно время была его другом. «Секрет огромного успеха мадам Санд состоит в том, что у нее нет никакой оригинальности... у нее гладкий текучий стиль, говорят буржуа. Для них это высшая похвала. Им совершенно все равно, что этот текучий поток увлекает со дна ил». Здесь Барбе ошибается, он не читал писем Санд, полных бурной, кипящей лавы. Но какая разница, он ошибается великолепно!

Он любил хороших писателей, и лучшие писатели восхищались им, хотя он был тогда малоизвестным. Его уважал Гюго. Готье говорил о «Старой любовнице»: «Со времен Бальзака «Веллини»[8] — самая сильная книга... Автор хорошо знает жизнь. Он обуздывает язык, как наездник коня». Сент-Бёв более сдержан, но Сент-Бёв почти никогда не хвалил современников. Тем не менее он был вежлив, опасаясь его колючего ума; он писал, что «перо Барбе блестящее и смелое». Лучшим критиком своих произведений Барбе был сам. Он говорит о своих «Меморанда»: «Здесь есть кипение, пылкость эмоций, грубая истина, небрежность фразы, что особенно впечатляет умы, любящие истину, истину горячую, словно кофе». Тщеславие? Конечно, но тщеславие законное.

Под конец жизни немного славы перепало и ему. Его окружали молодые писатели: Коппе, Бурже, Леон Блуа[9]. Он учил Бурже искусству покорять мир, тот мир, который не покорился ему. Его описывали Гонкуры в 1855 году — у Доде[10], в сюртуке, с юбками, «будто бы кринолин на бедрах, а белые шерстяные панталоны будто кальсоны, что видны от икр до штрипок», и костюм этот скрывает «господина с отличными манерами, который постоянно изрекает слова утонченные, умные, колоритные... Он являет нам суровый янсенистский дух отчего дома — отец его, неистовый легитимист, запретил ему служить Луи-Филиппу,— а также строгий дух жизни в Париже, где восемнадцать лет он не получал от отца и монетки в сто су. Примирение состоялось только после выхода романа «Околдованная». Этот роман польстил убеждениям старого шуана[11], и отец решил написать ему: «Сударь, возвращайтесь!»

«В этом описании, наверное, столько же условного, сколько в его костюме»,— добавляет Гонкур. Но нет. Почти все правдоподобно. А роман «Околдованная» был абсолютным шедевром. Под влиянием впечатлений детства в Валони он любил Сан-Совер,

пейзажи и характеры своей Нормандии. Она одарила его своеобразным гением. Удивительно видеть его, когда он сопровождает Белого Ангела на солнечном юге и сожалеет о «влажном солнце нашего туманного неба»...

«Все, что я вижу, обращает мое сердце к той отчизне, которую ребенком я стремился покинуть с лихорадочной поспешностью. Рожденный из ярости волн Ла-Манша, зеленых, словно тучные луга, я не люблю этого моря цвета оливкового масла...» Прекрасные провансалки вызывают воспоминания о нормандках времен его юности. «Где вы, роскошные и блестящие шиньоны моих нормандок? Женщина без шиньона — словно воин без каски!»

И до конца дней он все стремится вернуться в Сан-Совер-ле-Виконт и Валонь, которые для него были «земли существ обожаемых, которых больше нет, города призраков, которые я помню и которые живут в глубине моей души». Здесь за каждой дверью его поджидали выстрелы воспоминаний. Он писал одной молодой женщине: «Итак, посылайте мне все сплетни о Сан-Совере, мне будет это напоминать, что я родом оттуда, вернее — как грустно! — был родом оттуда». Там он не был счастлив, потому что «гнездо воспоминаний детства было продано, было разрушено», но по ночам на пустынных улицах он слышал еще бесшумные шаги невидимых шуанов. Так и мы, попадая в город, который он обессмертил, как и свое имя, надеемся увидеть за каждым поворотом героический призрак «коннетабля от словесности» [12], который выпрямляется сейчас во весь свой рост и открывает нам свою великую душу.

I. «ГОСПОЖА БОВАРИ»

Вот книга, которую большинство критиков не только во Франции, но и во всем западном мире считают совершенным созданием искусства. Каковы же основания для столь высокой оценки? Прежде всего это писательская техника. Никогда еще творение ума не было построено с бóльшим тщанием. Сюжет



Гюстав Флобер

книги прост и хорошо продуман; автор превосходно знает среду; важнейшие сцены искусно выписаны и расположены; детали верно отобраны и точны. Что касается стиля, то широко известно, как работал Флобер; ведь для него место каждого слова, музыкальное звучание фразы, выбор ритма были предметом долгих поисков и размышлений. Случалось, что он за три дня писал всего лишь страницу, а то и несколько строк. Равновесие его периодов было столь заботливо выверено, что достаточно было изменить всего лишь один звук, и оно нарушалось. Когда по некоторым соображениям Флоберу потребовалось придумать новое название вместо фигурировавшего прежде в рукописи «Руанский журнал», он в полном отчаянии советовался с друзьями. Может быть, «Руанский прогресс»? Но тогда фраза приобретала слишком много согласных звуков, и это бы ее перегрузило. В конце концов писатель остановился на названии «Руанский светоч», оно отнюдь не вызывало в нем восторга, но зато музыкальный ритм фразы не нарушался. Знаменитая сцена сельскохозяйственной выставки — это поистине мастерский образец контрапункта. Описание нормандской свадьбы вызывает в памяти полотна голландских мастеров. Флобер всю свою жизнь стремился к нечеловеческому совершенству. В «Госпоже Бовари» он его достиг.

И все же одно только техническое совершенство не может объяснить ни того места, которое роман занял в литературе, ни долговечности его славы. Можно даже, скорее, подивиться, что оно не повредило славе произведения. Ибо, как правило, вехой в истории искусств становятся не совершенные творения, а те, которые в силу своей новизны служат как бы верстовыми столбами на широкой дороге изящной словесности. Книги Мериме поражают своей великолепной композицией, и все же по своему значению они во многом уступают циклу романов «В поисках утраченного времени» — зданию огромному, местами чудовищному, но необыкновенно своеобразному. «Дон Кихот» — книга капитальная, даже, как сказал бы Пруст, *капитальнейшая,* но композиция отнюдь не самая сильная ее сторона.

Итак, всемирная и немеркнущая слава «Дон Кихота» помогает нам, как верно заметил Тибоде, объяснить славу «Госпожи Бовари». В самом деле, примечательно, что оба эти выдающиеся творения — и одно и другое — антироманические романы. «Дон Кихот» появился на свет после выхода бесчисленных рыцарских романов и насмешкой убил моду на них. «Госпожа Бовари» — книга беспощадная, почти циничная не в силу комментариев автора, который сохраняет полное бесстрастие, но вследствие сурового реализма

персонажей, их речей и поступков. «*Любовъ*» (Hamour, как писал Флобер) превозносилась романтиками. Флобер развенчал неумеренные проявления чувства. Поэтому он казался молодым людям того времени чуть ли не модернистом. Вот почему, если мы хотим понять место, которое занимает в истории литературы роман «Госпожа Бовари», нам следует прежде всего изучить процесс смены романтизма реализмом.

II

Первоначально любовь была таким же инстинктом, как голод и жажда. Для того чтобы инстинкт этот превратился в страсть, а затем в чувство, нужно было, чтобы желание, которое у животного носит чисто физиологический характер, приобрело индивидуальный характер. Если мужчина вожделеет не к женщине вообще, а к женщине определенной и если, с другой стороны, женщина эта — существо свободное, тогда возникают условия для того процесса, который Стендаль назвал кристаллизацией чувства. Именно это-то и произошло в средние века, когда христианство превратило женщину из самки в человеческое существо, которое, готовясь к исповеди, училось анализировать свои чувства. Прибавьте к тому же, что феодалы — мужья и возлюбленные — обретались в ту пору в Святой Земле[1] и что «Дама» оставалась дома в окружении одних только отроков-пажей, которые поклонялись ей и почитали ее. Всего этого достаточно, чтобы объяснить появление рыцарских романов. На протяжении двух веков происходила первая проба сентиментализма.

Но трезвое животное, которое продолжало жить под рыцарскими доспехами и под одеждой горожанина, начало уставать от чрезмерной куртуазности. Ведь человек не ангел и не зверь. После слишком уж сентиментальной эпохи литература неизменно возвращается к некоторой грубости. Почему? Потому что галантность порождает иронию. Когда чувства стихийно рождаются в недрах высоких душ, чувства эти прекрасны и возвышенны. Но они очень быстро становятся смешными, как только люди заурядные начинают их приписывать себе. Язык страсти, звучавший торжественно в ту пору, когда поэты изобретали его, начинал облекаться в готовые формулы, банальность которых составляла нелепый контраст с неистовым пылом чувств, будто бы выражаемых ими. Люди семнадцатого века, еще сохранявшие непокорность, находят возвышенные слова, когда их захватывает любовь. Люди восемнадцатого столетия

уже просто жеманничают: для них слова любви — всего лишь игра, которая вскоре станет предметом для насмешек.

Этому естественному обесцениванию слов соответствует реальная смена событий. Во времена гражданских войн или вторжений варваров любовь может быть лишь грубой и быстрой. Женщина тогда — только добыча, у мужчин нет времени для поэтических излияний. Когда же вновь восстанавливается порядок, вновь появляется досуг, искусство любовных побед опять расцветает пышным цветом. Эпоха Брантома[2] отличалась фривольностью и развратом. При дворе Людовика XIV тон снова становится целомудренным, хотя желания остаются все теми же. Федра хочет того же, чего хотели дерзкие кумушки Рабле, но говорит она об этом иначе, прибегая к абстрактным выражениям. Однако в «Федре»[3] еще чувствуется, что «страсть воспринимает себя всерьез». В XVIII веке французская аристократия забывает о величии, которое составляло ее силу. Она скучает и проникается цинизмом, который и погубит ее. Вскоре вместе с революцией и Директорией на сцене вновь появятся грубые формы любви.

Флобер достигает зрелости в конце периода романтизма. Между 1815 и 1848 годами все французские романисты — Стендаль, Бальзак, Жорж Санд — были романтиками. Стендаль, который хотел прослыть циником и который по тону своих произведений был классиком, на поверку рисует романтических героев — все они (даже граф Моска, даже Жюльен Сорель) в конце концов начинают верить в любовь-страсть. Ни один великий художник не может быть в полной мере ни классиком, ни романтиком. Сторонник классицизма рисует действительность такой, какова она есть, романтик бежит от реальности. Он бежит в прошлое, и тогда появляется исторический роман, роман Виньи или Гюго; он бежит в далекие края, и тогда появляется экзотический роман; он бежит в мечту, и тогда перед нами роман Жорж Санд, который кишит такими героями, каких жаждут женщины, но герои эти, увы, существуют только в их воображении. Бальзак одновременно и реалист, когда он описывает госпожу Марнефф или барона Юло, и романтик, когда он обожествляет госпожу де Морсоф.

К 1848 году Франция познакомилась с «народным» романтизмом. Жорж Санд предлагала вниманию пресыщенных патрициев любовь крестьян, солидных и основательных[4]. Затем вместе с Наполеоном III приходит всеобщая усталость и отвращение ко всякому романтизму. Государственный переворот знаменовал собою победу макиавеллистов над героями романов. Разочарованная публика созрела для того, чтобы оценить книгу, где будет сказана правда, где будет отмечена духовная посредственность, где будет сожжено все, чему прежде поклонялись, — словом, произошло то, что произошло с испанской публикой, которая во времена Сервантеса была готова принять антирыцарский роман. Писатель цинический (или кажущийся таковым) имеет много шансов обольстить читателей, и при этом надолго, если он в подходящий момент обрушивается на политический и духовный уклад, который, подобно обветшавшему зданию, готов вот-вот рухнуть. Такой писатель останется в истории литературы разрушителем отжившего мира. Из этого не следует, что привнесенный им душевный опыт продержится дольше, чем ниспровергнутый им сентиментализм. Смена направлений будет продолжаться. Однако новый сентиментализм станет уже иным. После «Госпожи Бовари» для женщин уже невозможны некоторые формы бегства от действительности в мечту. Флобер изобразил не только элиту своего времени, но и широкие круги наших дней. Вот почему его роман и сделался великим событием.

III

Почему Флобер был словно бы создан для того, чтобы стать автором величайшего «антиромана» своего времени? Потому что он одновременно был романтичен и антиромантичен. Говоря точнее, потому, что он был неистовым романтиком и вместе с тем видел смешную сторону романтизма. В нем уживались викинг и руанский буржуа, ученик Гюго и наставник Мопассана. Сам писатель сознавал эту двойственность. «Во мне с литературной точки зрения два различных человека, — писал он в письме Луизе Коле[5] 16 января 1852 года, — один влюблен в *горластое,* лиризм, широкий орлиный полет, звучность фразы и вершины идей; другой рыщет в поисках *правдивого,* доискивается его, насколько может, любит отмечать мельчайший факт с такой же силой, как и значительный, и хотел бы заставить вас почувствовать почти *материально* то, что он воспроизводит. Он-то и любит смех, животное начало в человеке» *.

Флобер-романтик некогда упивался творчеством Гёте и Гюго. Чтение «Фауста» было одним из самых волнующих впечатлений его юности. Он читал эту книгу в Руане в саду, на воздухе, и звон церковных колоколов сливался с поэзией Гёте.

* Флобер Г. Избр. соч. М., «Гослитиздат», 1947, с. 573.

Наверное, уже колокола
Христову пасху возвестили свету...
Ликующие звуки торжества,
Зачем вы раздаетесь в этом месте? *

Голова у него закружилась, и он вернулся домой, словно обезумев. Но Флобер-реалист с детства яростно восставал против всеобщей глупости. Вместе с несколькими друзьями он создал тип болтливого Годиссара[6] (они нарекли его Гарсон), нелепого увальня и грубияна, и каждый по очереди придумывал плоские мысли для этого глупца. Точно мазохист, Флобер барахтался во всей этой пошлости, которую он ненавидел. Он мечтал составить «Лексикон прописных истин» и в один прекрасный день набросал его, эти ходячие истины воплотились в его романе «Бувар и Пекюше». Флобер-романтик был платонически влюблен в госпожу Шлезингер и испытывал плотскую страсть к Луизе Коле; Флобер-реалист был беспощаден к смешным чертам своей любовницы и воспользовался ими, создавая «Госпожу Бовари».

Флобер мечтал примирить оба полушария своего мозга, и он совершил такую попытку в романе «Воспитание чувств». Книга эта, по его словам,— попытка «слить воедино» обе душевные склонности (легче было бы написать две книги и дать в одной человечность, а в другой лиризм). «Я сплоховал...» «Искушение святого Антония» было второй попыткой — попыткой дать в книге только лиризм. Тут для Флобера-романтика было полное раздолье: «Никогда не вернуть мне тех безумств стиля, которым я предавался целых полтора года. С каким жаром подбирал я жемчужины для своего ожерелья! Одно лишь забыл я — нить» **. Именно об этом сказали писателю его друзья, Максим дю Кан и Луи Буйе[7], когда он читал им в Круассе[8] «Искушение святого Антония». Сцену, которую Максим дю Кан приводит в своих «Мемуарах», часто пересказывали. Двое этих судей единодушно посоветовали Флоберу взять для нового романа самый будничный сюжет, положить в основу книги один из тех случаев, какими изобилует жизнь мещанства, и правдиво, естественно разработать его.

Флобер последовал этому совету потому, что его собственные поиски шли в том же направлении. Он уже ощутил слабости, порождаемые смешением романтизма и реализма; он тщетно попробовал написать книгу в чисто романтическом духе, теперь оставалось испробовать чистый реализм. «Что кажется мне прекрасным, что я хотел бы сделать — это книгу ни о чем, книгу без внешней привязи, которая держалась бы сама собой, внутренней силой своего стиля, как земля, ничем не поддерживаемая, держится в воздухе,— книгу, которая почти не имела бы сюжета или по меньшей мере в которой сюжет, если возможно, был бы почти невидим. Самые прекрасные — те произведения, в которых меньше всего материального...» * Такой книгой и предстояло сделаться его роману «Госпожа Бовари». Как-то Толстой небрежно сказал об «Анне Карениной»: «Это пустяк — история замужней женщины, которая влюбилась в офицера». Сюжет, который друзья подсказали Флоберу, также был пустяком: история романтически настроенной женщины, которая выходит замуж за человека посредственного, обманывает его, разоряет и в конце концов накладывает на себя руки. Однако писателя не только не огорчила бедность сюжета, но, напротив, он тут же радостно воскликнул: «Превосходная мысль!» Дело в том, что Флобер сразу же увидел, что с помощью этого банального и незначительного сюжета он сможет выразить страсти, которые волновали его собственную душу.

* Гёте И.-В. Фауст. М., «Гослитиздат», 1957, с. 69.
** Флобер Г. Избр. соч., М., «Гослитиздат», 1947, с. 573.

IV

«Госпожа Бовари — это я». Что, собственно, должно означать это знаменитое выражение? Именно то, что оно выражает. Флобер бичует в своей героине собственные заблуждения. Какова главная причина всех несчастий госпожи Бовари? Причина в том, что Эмма ждет от жизни не того, что жизнь может ей дать, но того, что сулят авторы романов, поэты, художники и путешественники. Она верит в счастье, в необычайные страсти, в опьянение любовью, ибо эти слова, вычитанные в книгах, показались ей прекрасными. Она в детстве прочла «Поля и Виргинию»[9] и долго потом мечтала о бамбуковой хижине; позднее она прочла Вальтера Скотта и начала бредить замками с зубчатыми башнями. Эмма не замечает подлинной красоты окружающей ее нормандской природы. Мир, в котором она хотела бы жить, походит на мир Анри Руссо[10]. «Там были и вы, султаны с длинными чубуками, под навесами беседок млеющие в объятиях баядерок, гяуры, турецкие сабли, фески, но особенно обильно там были представлены вы, в блеклых тонах написанные картины, изображающие некие райские уголки,— картины, на кото-

* Там же.

рых мы видим пальмы и тут же рядом — ели, направо — тигра, налево — льва, вдали — татарский минарет, на переднем плане — руины Древнего Рима, поодаль — разлегшихся на земле верблюдов, причем все это дано в обрамлении девственного, однако тщательно подметенного леса и освещено громадным отвесным лучом солнца, дробящимся в воде серо-стального цвета, а на фоне воды белыми пятнами вырезываются плавающие лебеди» *.

Но ведь такого рода бегство в далекие края и в былые времена, эта потребность в экзотике и уходе от действительности и есть сущность романтизма, и есть тот недуг, от которого сам Флобер с трудом исцелился. Ведь он также верил в очарование баядерок, в красоты Востока, и понадобилось путешествие в Египет, унылый вид тамошних куртизанок, грязь их глинобитных хижин, ужасающе тяжкая меланхолия ночи у Кучук-Ханем [11], чтобы писатель убедился в суетности своих устремлений. Для Флобера романтизм был неотделим и от неудачи в любви (глупость Луизы Коле), и от неудавшегося путешествия (нищета Востока), и от неудачи в искусстве (отвращение писателя к «Искушению святого Антония»). Приводя злополучную Эмму к пониманию ужасной действительности, писатель как бы очищается от собственных страстей.

Жюль де Готье [12] назвал *боваризмом* умонастроение тех, кто тщится «вообразить себя иным, нежели он есть в действительности». В характере почти каждого человека можно обнаружить малую толику боваризма. «В любом нотариусе можно обнаружить осколки поэта». Эмма по природе своей — это боваризм в чистом виде. Она могла бы обрести простое, но подлинное счастье, посвятив себя заботам о дочери, о доме, попытавшись мало-помалу преобразить облик своего мужа, который достаточно любит ее и потому пошел бы навстречу ее пожеланиям; она тянется к поэзии и могла бы наслаждаться поэзией окружающей природы, поэзией деревенской жизни. Однако Эмма не желает видеть того, что ее окружает. Она *грезит* о совсем иной жизни и не желает *жить* той жизнью, какая ей дана. В этом ее порок; в этом же был и порок Флобера. Но ведь это и твой порок, лицемерный читатель.

Правда, у Флобера достало мудрости понять, что романтизм неминуемо приводит к краху, потому что он стремится к недостижимому. «Истинный сюжет «Госпожи Бовари» — это все растущий разрыв между реальными обстоятельствами и мечтой». Эмма мечтает полюбить Тристана или Ланселота [13], а встречает она Родольфа,

* Флобер Г. Госпожа Бовари. М., «Гослитиздат», 1958, с. 59.

человека посредственного, затем Леона, который еще того хуже; в конце концов она попадает в лапы перекупщика Лере, в котором воплощена самая отвратительная действительность. Флобер наказывает свою героиню не столько за то, что она предавалась мечтам, сколько за то, что она попыталась осуществить свои мечты. До тех пор пока она только грезит о любовниках в духе Вальтера Скотта и о шикарных нарядах, она всего лишь поэт; она отталкивает отвратительного Лере, который воплощает самые низменные соблазны жизни. Но едва она делает попытку сблизить мечту и реальность, едва она позволяет идеальному любовнику облечься в грубую оболочку, едва она решает заказать себе реальный плащ для воображаемого путешествия, она погибает, она попадает в руки Лере. Мечте уготована участь Заимфа из романа «Саламбо»: человеку позволено боготворить священный покров, но тот, кто прикоснется к нему, погибает.

Каков же выход, ибо человек не может помешать себе предаваться мечтам? Флобер видит только один выход: отказаться от активной жизни и ограничиться лишь тем, чтобы описывать ее. Подобно великим мистикам, он считает мир иллюзорным: тот, кто хочет спастись, должен избавиться от иллюзий. Этим Флобер напоминает героя Пруста, который обретает время только в тот день, когда решает жить вне времени. Человеку не дано оценить то, чем он обладает. Есть только один истинный рай — потерянный рай. «Ты сможешь, мой милый, описывать вино, любовь, славу при одном непременном условии: сам ты не будешь ни пьяницей, ни страстным любовником, ни воякой».

Такой способ приемлем для Флобера, для всякого художника вообще; но что делать обыкновенному человеку, который не может творить жизнь, а должен жить? Однако и этот человек будет менее несчастлив, будет реже попадать впросак, если станет принимать жизнь такой, какова она есть. Вот главный урок «Госпожи Бовари». И все же мне думается, что романтик Флобер непрестанно говорил бы в ответ на это: «Но разве может человек отказаться от попыток преобразить свою обыденную жизнь, от попыток приблизить ее к своим мечтам?» Извечный спор: «Госпожа Бовари — это я». По правде говоря, госпожа Бовари — это любой из нас. Флобер только констатирует факты, он не предлагает решений.

Эстетические взгляды Флобера как раз и требовали, чтобы роман не отстаивал никакой определенной идеи. Сам он любил конец «Кандида» — конец спокойный, простоватый, как сама жизнь,— такой конец книги наглядно свидетельствует о гениально-

сти ее автора. «Что касается меня, то самым высоким и самым трудным в искусстве мне представляется не способность вызвать смех или слезы, а умение действовать, как действует природа, то есть ее способность заставить мечтать. Поэтому самые прекрасные творения обладают этой способностью. Им присуща безмятежная ясность, но секреты их мастерства остаются непостижимыми; они недвижимы, как утесы, и вместе с тем волнуются, как океан, в них слышен шепот, напоминающий шепот листвы в лесу, они печальны, точно пустыня, они лазурны, как небосвод. Гомер, Рабле, Микеланджело, Шекспир, Гёте представляются мне неумолимыми. Они бездонны, бесконечны, многообразны. Сквозь узкие просветы угадываешь бездны; бездны эти подернуты мраком и вызывают головокружение, а все в целом наполняет душу необычайным волнением. Это гармония света, улыбка солнца и — покой; да, покой и сила...»

Такова и госпожа Бовари. Вот уже сто лет, как она заставляет людей грезить. Что знаменует собой служанка Вермеера, сидящая у окна? Что хотел сказать своим пейзажем Коро[14]? Ничего. Эти творения просто-напросто *существуют*. «Когда пишешь, ты должен все больше и больше отдаляться от всего, что не есть чистое искусство. Ты должен всегда видеть перед собою натуру, и ничего больше... Искусство — это воспроизведение, мы должны думать только о том, чтобы воспроизводить...» Флобер не требует, чтобы мы разделяли отвращение его героини к Ионвилю, не требует он и того, чтобы мы защищали Ионвиль. Этот маленький нормандский городок описал великий художник, и потому мы можем созерцать его и находить «бездонным, бесконечным, многообразным». Подобно великим религиозным мистикам, Флобер, этот мистик искусства, нашел свою награду в том, что создал видение, неподвластное времени. И подобно тому, как верующий, уничижаясь, обретает спасение, Флобер, избрав в один прекрасный день самый непритязательный сюжет, написал самый прославленный — и по праву прославленный — французский роман.

V

Никогда еще писатель так не мучился, производя на свет свое детище. Переписка Флобера с 1851 по 1856 год изобилует свидетельствами об этом титаническом труде. Заметки, наброски, полные помарок, и не раз переписанные черновики... Отдельные отрывки Флобер переделывал по шесть-семь раз. ««Бовари» подвигается туго; за целую неделю — *две страницы!!!* Есть за что набить самому себе

морду, если можно так выразиться... Какой выйдет книга, не знаю, но ручаюсь, что напишу ее... Да, недешево достается стиль! Я начинаю заново то, что сделал накануне; два или три эффектных куска Буйе нашел вчера неудачными, и он прав; мне надо переделать чуть ли не все фразы...»* В другом месте писатель говорит о том, что он почти месяц бьется над четырьмя или пятью фразами.

Чего же он добивается, чего он с таким трудом ищет? Флобер сам рассказал нам об этом. Он хочет освободить фразу «от ее беловатого жира и оставить в ней одни только мускулы». Для этого следует убрать все авторские комментарии, все абстрактные рассуждения и сохранить одни только впечатления или слова персонажей. Перечитайте описание прогулки Эммы и Родольфа, которую они совершают верхом: «Храпели лошади. Поскрипывали кожаные седла... Небо разъяснилось. Листья деревьев были неподвижны. Родольф и Эмма проезжали просторные поляны, заросшие цветущим вереском. Эти лиловые ковры сменялись лесными дебрями, то серыми, то бурыми, то золотистыми, в зависимости от цвета листвы. Где-то под кустами слышался шорох крыльев, хрипло и нежно каркали вороны, взлетавшие на дубы... Родольф и Эмма спешились...»**

Пруст в своей работе о стиле Флобера великолепно сравнил страницы его прозы с длинным движущимся тротуаром, он отметил долгое, чуть монотонное и томительное нанизывание глаголов несовершенного вида, которое внезапно обрывается вторжением глагола совершенного вида («Родольф и Эмма спешились...»), это перебивает ритм фразы и указывает на новое действие. Весьма новаторским был прием введения цепи глаголов прошедшего времени для передачи слов и намерений персонажей; это же можно сказать и о том великолепном диссонансе, который лирическая фраза внезапно вносила в длинную вереницу обыденных предложений.

Перечеркивая и переписывая текст, Флобер в конечном счете намеренно разбивал фразу, придавая ей своеобразную неуклюжесть. Слог, над которым писатель так тщательно работал, обладает плавностью только в поэтических концовках, завершающих долгий период. Но чаще слог этот кажется шероховатым, обрывистым. Дело в том, что требовательный художник слишком часто переме-

* Флобер Г. Избр. соч. М., «Гослитиздат», 1947, с. 582.
** Флобер Г. Госпожа Бовари. М., «Гослитиздат», 1958, с. 171—172.

щал с места на место составные части фразы. «Слог человека, ворочающего глыбы»,— сказал Пруст. Вот пример этого слога: «Какая-то неодолимая сила влекла ее к нему. Но вот однажды, когда она пришла к нему неожиданно, он досадливо поморщился...» И на следующей странице: «Так податной инспектор пытался объяснить напавший на него страх. Но дело было в том, что приказ префекта разрешал охоту на уток только с лодки, и, таким образом, блюститель законов г-н Бине сам же их и нарушал. Вот почему податному инспектору все время казалось, что идет полевой сторож...» * Да, это слог человека, ворочающего глыбы, нагромождающего камни. Образ Пруста верен и хорош.

И сколько грамматических особенностей, отмеченных Прустом в языке Флобера, вошли в употребление! Укажу для примера на союз «и», которым я начал предыдущее предложение. Это флоберовское «и», в отличие от того, что говорит Пруст, часто служит союзом, которым заканчивается перечисление, но в начале описания оно служит также «указанием на то, что начинается другая часть картины, что отхлынувшая было волна вновь набирает силу».

Я знавал хороших судей, и в их числе Алена, которым не нравился стиль Флобера, и я признаю, что в непосредственности Стендаля больше прелести. Флобер, напоминающий манеру Гаварни [15] или Анри Монье, Флобер времен «Гарсона», Флобер, скажем, заключительной фразы «Госпожи Бовари» — «Недавно он получил орден Почетного легиона» **— мне тоже не по душе, но я люблю благородную грусть многих его страниц, я люблю также не совсем складные, почти наивные обороты, такие, как, например, следующая фраза: «Она воскликнула: «О боже!», вздохнула и лишилась чувств. Она была мертва. Как странно!» ***

VI

Следует сказать несколько слов о пресловутом судебном процессе. Хотя это может показаться нелепым, Флобер вслед за появлением романа «Госпожа Бовари» в «Ревю де Пари» [16] в 1856 году был привлечен к ответственности за оскорбление общественной морали и религии. В действительности, возбуждая дело против писателя, правительство стремилось нанести удар по журналу, и

* Там же, с. 177—178

** Там же, с. 351.

*** Там же, с. 42.

дело это носило скорее политический, а не литературный характер. Книга его была «нравственной, архинравственной и заслуживала премии Монтиона» [17]. Все литераторы были на стороне Флобера и защищали его (правда, осторожно), ибо понимали, что дело касается не одного только Флобера, но писателей вообще. Влиятельные женщины, в частности императрица, ходатайствовали за автора. Однако император заявил: «Оставьте меня в покое!», и делу был дан ход. Флобер писал доктору Жюлю Клоке: «Мой дорогой друг, сообщаю вам, что завтра, 24 января, я буду иметь честь сесть на скамью для мошенников в шестой палате суда исправительной полиции. Слушание дела начнется в десять часов утра; дамы допускаются; костюм, разумеется, должен быть безукоризненным и парадным... Я не рассчитываю на правосудие. Я буду осужден, и наказание, возможно, изберут самое строгое,— славная награда за мои труды, достойное поощрение для литературы...»

Обвинительная речь на суде изобиловала восклицательными знаками: «Любовники доходят до предела сладострастия!» По словам прокурора, исполненные похоти картины оскорбляют общественную мораль. Он находил двусмысленными слова о молодожене, который наутро после свадьбы выглядел так, будто «это он утратил невинность», и возмущался фразой, где говорилось, что Шарль был «весь во власти упоительных воспоминаний о минувшей ночи» и, «радуясь, что на душе у него спокойно, что плоть его удовлетворена, все еще переживал свое блаженство, подобно тому как после обеда мы еще некоторое время ощущаем вкус перевариваемых трюфелей» *.

«Автор приложил множество стараний,— возмущался прокурор,— он употребил все доступные ему красоты слова, чтобы живописать эту женщину. Попытался ли он описать при этом ее душу? Отнюдь. Может быть, он описал ее сердце? Вовсе нет. Ее ум? Увы, нет. Тогда, может быть, ее физическую привлекательность? Тоже нет. О, я хорошо знаю, что портрет госпожи Бовари после супружеской измены относится к числу блистательных портретов; однако портрет этот прежде всего дышит сладострастием, позы, которые она принимает, будят желание, а красота ее — красота вызывающая...» Какая странная и комическая обвинительная речь!

Автору прежде всего ставили в вину четыре отрывка. Один относится к любви Родольфа: «Что прельстило Родольфа и толкнуло его на роман с госпожой Бовари? То, что она слегка покачивалась и

* Там же, с. 54.

при колебаниях ее стана колокол платья местами опадал!» Второй отрывок — сцена причащения. Третий отрывок — тот, где говорится о любовном романе Эммы и Леона, в особенности описание их прогулки в карете по Руану: тут «ничего не описано, но все подразумевается». И наконец, четвертый отрывок — это сцена смерти Эммы, которая, по словам прокурора, являла собой «чудовищное смешение священного и сладострастного».

Защитник Флобера, мэтр Сенар, оказался в выгодном положении. Он набросал великолепный портрет отца Флобера — хирурга, пользовавшегося уважением жителей провинции: «Высокое имя и возвышенные воспоминания обязывают... Господин Гюстав Флобер — человек серьезного нрава, предрасположенный по природе своей к занятиям важным, к предметам скорее печальным. Он совсем не тот человек, каким хотел его представить товарищ прокурора, надергавший в разных местах книги пятнадцать или двадцать строк, будто бы свидетельствующих о том, что автор тяготеет к сладострастным картинам... В «Госпоже Бовари» описываются супружеские измены, но ведь они — источник непрестанных мук, сожалений и угрызений совести для героини. Карета в Руане? Мериме в «Двойной ошибке» рассказал о подобной же сцене, происходившей в почтовой карете. Эмма сбрасывает с себя одежды? Но Флобер даже не описывает наготу своей героини, как это делали Шенье[18], Мюссе, все поэты вообще. Сладострастные картины? Флобер, рисуя их, имел перед глазами книгу, которую он перелистывает днем и ночью: это речь Боссюэ «О запретных удовольствиях»[19]. Стало быть, надо запретить и Боссюэ? Разумеется, никто его запрещать не собирается; кстати, и в книгах Монтескье и Руссо содержатся отрывки гораздо более вольные, нежели в «Госпоже Бовари».

Приговор являл собою блестящий образец компромисса. Суд порицал книгу, однако, «принимая во внимание, что произведение, судя по всему, потребовало от писателя долгого и тщательного труда... что отмеченные отрывки, хотя и заслуживают всяческого порицания, занимают весьма небольшое место по сравнению с размерами произведения в целом... принимая во внимание, что Гюстав Флобер заявляет о своем уважении к нравственности и ко всему, что касается религиозной морали, что его книга, по всей видимости, в отличие от иных произведений не была написана с единственной целью потворствовать плотским страстям, угождать духу распущенности и разврата, а также осмеивать понятия, которые должны быть окружены всеобщим уважением, что его вина

состоит только в том, что он порою упускал из виду правила, какие не должен преступать ни один уважающий себя писатель, ибо ему надлежит помнить, что литература, как всякое искусство, если она хочет принести пользу, в чем и состоит ее истинное призвание, обязана сохранять чистоту и целомудрие как в своей форме, так и в своем выражении», он оправдал журнал «Парижское обозрение» и автора, даже не взыскав с них судебных издержек.

Несмотря на оправдательный приговор, это шумное разбирательство, столь чуждое искусству, ошеломило Флобера и преисполнило его отвращением. «Кроме всего, меня тревожит будущее; о чем же можно писать, если столь безобидное создание, если бедная моя госпожа Бовари была схвачена за волосы и, словно гулящая девка, доставлена в исправительную полицию?» Писатель отлично знал, что искусство и мораль — два совершенно различных явления; он поспешил вернуться в свой загородный дом и там, вдали от людей, принялся прилаживать новые струны «к своей бедной гитаре, которую забрасывали грязью».

Образ этот показывает, что великий разрушитель романтизма в душе оставался романтиком. «Милостивый государь, вы принадлежите к числу людей, ведущих за собою свое поколение,— писал ему после процесса Виктор Гюго.— Сохраните же и несите высоко перед ним светоч искусства. Я пребываю во мраке, но люблю свет. Этим я хочу сказать, что люблю вас...»

Слова эти, должно быть, заставили улыбнуться Флобера, однако он испытал известное чувство удовлетворения.

«СИЛЬНА КАК СМЕРТЬ»

Если бы Флоберу или Золя, свидетелям молодости Мопассана, сказали, что его книга будет когда-нибудь названа среди лучших романов того времени о любви, они бы посмеялись над этим. Роман о любви? Но кто более, чем этот крепкий унтер-офицер с его покоряющими усами, презирал романтическую



Ги де Мопассан

любовь? Любовь с большой буквы, как сказал бы Флобер. Мопассан предпочитал удовольствия грубые и сильные, которые он разделял со служанками и уличными девицами. Он считал женщину «извечной проституткой, бессознательной и искренней, которая без отвращения отдает свое тело, потому что оно является товаром любви». Порто-Риш[1] говорил о нем: «Некоторые чувства ему недоступны, он бессилен понять их».

В самом деле, внешне возникало подобное впечатление, а быть может, так оно и было в действительности на протяжении большей части недолгой жизни Мопассана. Затем в его поведении и в его творчестве произошел внезапный поворот. Автор «Заведения Телье», друг «Пышки» благодаря своему успеху оказался в светском обществе и погрузился в болезненное умиление. «Странно,— говорит он,— до какой степени я становлюсь внутренне совершенно другим, чем был когда-то. Я осознаю это, наблюдая за тем, как я обдумываю, открываю, развиваю всякие вымыслы, всматриваюсь в образы, возникающие в моих видениях, и стремлюсь проникнуть в них» *.

Именно тогда он написал «Сильна как смерть».

Раса, среда, момент. Эта тэновская формула[2] применима далеко не ко всем людям. Тем более не ко всем писателям. Что касается Мопассана, она великолепно объясняет основные факторы его жизни и творчества.

Раса. Он был нормандцем по линии матери, по месту рождения, по воспитанию. Отец его происходил из Лотарингии, что вряд ли имело какое-нибудь значение, поскольку этот ловелас оставил свою жену и едва узнавал сына, хотя и не ссорился с ним. Ги был воспитан в краю Ко, на крутых берегах, размытых дождем, среди кошуанских рыбаков и фермеров. Он говорил на их наречии, любил их рассказы, усвоил их добродетели и их пороки. В искусстве нормандцы достойные соперники. Церкви Кана и трагедии Корнеля построены просто и прочно. Великолепная работа. Так же как Флобер, научится строить свои произведения Мопассан.

Что касается жизненной философии, нормандцы считают себя реалистами и людьми недоверчивыми. У них нет ничего от бретонской мистики. Жизнь такова, как она есть, природа сурова и враждебна. И не следует быть простофилей. Мопассан, как и Флобер, станет пессимистом, мизантропом и насмешником. Страда-

* Здесь и далее Ги де Мопассан цитируется по изданию: Полн. собр. соч. в 12-ти тт. М., «Правда», 1958, т. 12, с. 325.

ние, на его взгляд, в жизни неотвратимо. В детстве он, без сомнения, пережил сильное потрясение, став свидетелем ужасной сцены, подобной той, которую описывает в одной из своих новелл[3], где мальчик видит, как отец бьет мать по лицу. «Мне казалось, мой дорогой, что наступил конец света... я, точно затравленный зверь, бросился бежать... и вот, милый друг, все было кончено для меня. Я увидел оборотную сторону жизни, ее изнанку; и с того самого дня лучшая ее сторона перестала существовать для меня»*.

Его мать Лаура Ле Пуатвен была женщиной незаурядной, интеллигентной и страдающей неврозом. Своим талантом рассказчика сын был обязан матери. На протяжении всей жизни в поисках сюжета он неизменно обращался к ней. К несчастью, она передала ему и опасную наследственность (неустойчивость психического равновесия). Он мог бы избежать ее, если бы вел здоровый образ жизни. Злоупотребление удовольствиями, а позднее болезнь, наоборот, усугубили эту тревожащую особенность его темперамента. Уже с юношеского возраста за его кажущимся здоровьем, за мускулами веселого гребца, за его равнодушием таятся тревога, не поддающаяся определению, и тайные мысли, скрываемые долгое время под маской шутки и беспутства.

Среда. Начиная с лицейских лет это будет очень артистичная среда семейства Ле Пуатвен, руанской буржуазии, с давней и прекрасной культурной традицией. Альфред Ле Пуатвен и его сестра Лаура с детства были друзьями Флобера. Луи Буйе, входивший в их круг, будет следить за учебой юного Ги, сына Лауры. Флобер проявит интерес к первым литературным пробам юноши.

Флобер Лауре Мопассан, 30 октября 1872 года. «Твой сын прав, что любит меня, ибо я питаю к нему истинную дружбу. Он умен, образован, обаятелен, к тому же он — твой сын и племянник моего бедного Альфреда...» И чуть позднее (23 февраля 1873 года): «Мне кажется, что наш юноша любит немного послоняться без дела и не слишком усидчив в работе. Я хотел бы, чтобы он начал писать длинное произведение, пусть даже никуда не годное... Главное в этом мире — парить душой в высшей сфере...»

Свое требовательное отношение к искусству как к источнику духовной жизни, источнику веры Флоберу никогда не удастся заставить разделить Мопассана. «Лично я не способен любить

* Ги де Мопассан, т. 3, с. 256.

по-настоящему свое искусство... Я не могу помешать себе презирать мысль, настолько она слаба, и ее форму, настолько она несовершенна»*. К тому же читает он немного. У него нет той огромной удивительной эрудиции, которой обладает Флобер, но он поражает последнего своими способностями. Как только он найдет свой путь, он «будет производить свои новеллы, как яблоня — яблоки».

А пока Флобер учит его умению наблюдать: «Когда вы проходите мимо бакалейщика, сидящего у своей двери, мимо консьержа, который курит трубку... обрисуйте мне этого бакалейщика и этого консьержа, их позу, весь их физический облик, а в нем передайте всю их духовную природу, чтобы я не смешал их ни с каким другим бакалейщиком, ни с каким другим консьержем...»

Нельзя преувеличивать влияние Флобера на Мопассана. Избрав его своим духовным наследником, он дает ему верительную грамоту в мир литературы. «Более молодой, чем вождь натурализма, Мопассан благодаря Флоберу, несмотря на возраст, становится в ряд равных ему», — говорит Абель Эрман[4]. К этому следует добавить, что Мопассан, столь несхожий с Флобером, высоко и благодарно чтил его — горячее восхищение этим писателем составляет в нем самую привлекательную черту.

Момент. Он приезжает в Париж в тот момент, когда натурализм во главе с Золя и его друзьями, кажется, одерживает верх над тем, что остается от романтизма. В действительности Золя остается романтиком, не подозревая об этом. Мопассан по природе своей в гораздо большей степени натуралист, или реалист, чем Золя. Первый преображает реальное, второй точно регистрирует факты. Золя делает из романа эпопею, Мопассан делает из новеллы «злую этикетку». Когда Золя предлагает участникам Меданской группы[5] создать коллективный труд, для которого каждый напишет что-нибудь из истории войны, Мопассан готов. Он был солдатом, он сам страдал из-за трусости «людей обеспеченных». Действие его новеллы происходит в Нормандии, где ему хорошо знаком каждый тип, каждый пейзаж. Героиней писателя становится проститутка, ее мир ему также хорошо известен. Когда он заканчивает чтение «Пышки», Золя, Гюисманс, Сеар, Алексис, Энник непроизвольно встают в его честь. Они не ошибаются. Этот первый литературный опыт стал проявлением высокого мастерства. Не щедрый на похвалы Флобер за несколько недель до смерти подтвердил справедливость их суждения.

* Ги де Мопассан, т. 12, с. 325.

Флобер Мопассану. «С опозданием сообщаю, что я считаю «Пышку» шедевром. Да! Молодой человек! Ни больше ни меньше. Произведение принадлежит перу мастера. Это оригинально по своей концепции, блестяще продумано и великолепно по стилю, пейзаж и персонажи дополняют друг друга, глубоко раскрыта психология. Короче, я восхищен. Этот маленький рассказ останется, будьте уверены. Ну и физиономии у этих буржуа! Они удались все, без исключения. У меня было желание целовать тебя в течение четверти часа. Нет! Я действительно счастлив! Твой рассказ развлек меня. Я в восхищении».

Можно только поддержать это мнение. Да, «Пышка» — шедевр. Ни одного лишнего слова. Автор избавляет читателя от своих комментариев, но его безмолвное, сокровенное присутствие ощущается в каждом из персонажей, в их поступках. Стиль простой и ясный, менее отшлифованный, чем стиль Флобера. В нем не ощущается флоберовских усилий, почти неоправданных, ради того чтобы избежать вполне естественных повторов. Философия? Где-то на заднем плане отвращающий цинизм, но недостаточно выраженный. Эмоции? Конечно. Легко угадывается ненависть к захватчикам, к лицемерию, но художник, как того хотел Флобер, остается бесстрастным. И все это построено рукой мастера. Великолепная работа нормандского архитектора.

Сборники новелл начнут отныне появляться с невероятной быстротой. Писательская плодовитость Мопассана поразительна. Следует иметь в виду, что почти все написанные им 29 томов были созданы за десять лет, с 1880 по 1890 год, в период от тридцатилетия писателя до его сорокалетия. Слава пришла быстро и тут же стала всемирной, поскольку он сразу же стал одним из наиболее переводимых на другие языки французских авторов. Славу сопровождало богатство. Мопассан стремился больше заработать: «Две трети своего времени провожу в том, что безмерно скучаю,— писал он Марии Башкирцевой.— Последнюю треть я заполняю тем, что пишу строки, которые продаю возможно дороже, приходя в то же время в отчаяние от необходимости заниматься этим ужасным ремеслом» *.

Поза? Позерство? Поль Моран, написавший прекрасную книгу о Мопассане, считает именно так. Мопассан не проявлял по отношению к деньгам никакого раболепия. Он не хотел зависеть от них, хотя на нем лежали тяжкие обязанности: содержание разорившейся матери и больного брата. «Он приезжал из Этрета с рукописью под мышкой, словно кошуанский фермер на рынок в Годервиль с корзиной, из которой торчала голова гуся. Но его продукция была первоклассной. Нормандские крестьяне, лодочники Аржантейя, небольшие семьи парижских служащих, залы редакций — он честно описывает все то, что ему хорошо известно. Некоторые ставили ему в упрек дома терпимости и проституток. «Соответствующая реакция,— отвечает Мопассан,— на предшествующий чрезмерный идеализм».

* Ги де Мопассан, т. 12, с. 72.

Мопассану тридцать пять лет. Он уже знаменит. Салоны оспаривают друг у друга его присутствие. Нормандцы завоевывали земли, поднимаясь по рекам на лодках викингов. Мопассан прибыл в Париж на лодках из Буживаля и Шату. Очень долго он предпочитал светским дамам хорошеньких, легкодоступных «рулевых». Смерть Флобера оборвала связи Мопассана со средой серьезных писателей. Он реже теперь видится с Золя и его друзьями. Он сотрудничает в «Жиль Блаз», в «Голуа»[6]. Частые мигрени и невралгические боли мешают ему заниматься спортом. У него свой дом в Этрета и в Канне. В декабре 1884 года Гонкур[7] записывает: «Мопассан признается мне, что Канн великолепное место для собирания сведений о светской жизни».

Теперь он чаще встречается не с друзьями Золя (Сезанном, Моне, Мане), а с такими художниками, как Леон Бонна, Жервекс, Жан-Поль Лоранс[8]. Сам он переселяется на равнину Монсо и там, на улице Моншанен в доме № 10, снимает квартиру, заполненную посредственной живописью и мебелью в стиле Генриха II, как и особняк Александра Дюма-сына, одного из его друзей. Шкуры белых медведей, флаконы духов ждут светских любовниц. Они приходят на свидание к пяти часам. «Через него,— говорит Жан Лоррен[9],— дамы Сен-Жерменского предместья узнают о том, что рассказывают девицы с улицы Кольбер».

В действительности представительницы Сен-Жерменского предместья довольно редко посещают улицу Моншанен. Мопассану больше нравятся дамы предместья Сент-Оноре[10]. Он обедает у графини Потоцкой, наполовину польки, наполовину итальянки, у мадам Эмилии Штраус, мадам Робер Каэн д'Анвер и ее сестры Мари Канн, урожденной Варшавской, муж которой умер в психиатрической лечебнице доктора Бланша. «Женщины ищут с ним знакомства, льстят ему, обсуждают его рукописи, исправляют гранки». Когда они приглашают его, он достает маленькую записную книжку с золотыми уголками и, словно доктор, назначает день, весьма отдаленный.

Постепенно ему приходит мысль написать роман о светской жизни. «Писатель должен интересоваться всем окружающим и описывать как ступени трона, так и менее скользкие ступени кухонь»*. Фраза эта странным образом предвосхищает высказывание Пруста: «Можно с равным интересом изображать манеры королевы и привычки портнихи». Вначале он чувствует себя в светском обществе словно пират, только что высадившийся на берег. Его первые большие романы посвящены один — Нормандии («Жизнь»), другой — буржуазной прессе («Милый друг»), третий — хищному предпринимательству («Монт-Ориоль»). Он не доверяет свету. «Свет превращает в неудачников всех ученых, всех художников, все умы, которыми он завладевает. Он губит всякое искреннее чувство, распыляя вкусы, интересы, желания — ту крохотную искорку пламени, которая горит в нас»**. Но он излишне обольщается, считая, что салоны во власти его очарования и для него они безопасны.

Постепенно он и сам испытывает их влияние. Лодочник из Шату, любовник Мушки, художник, изображающий девиц, собирается описать любовь-страсть и ее муки: ревность, гордость, жалость, скуку. Можно ли порицать его за это? Самые великие не избежали этого. Естественно, что все нюансы чувств можно наблюдать в праздном обществе, где развиваются эти нежные растения. Бальзак страдал от уловок маркизы де Кастри — они нашли отражение в образе графини де Ланже. Пруст пережил кризис снобизма, он не освобождает от него Леграндена и Свана. Мопассан в этой области не идет в сравнение ни с Бальзаком, ни с Прустом. Он не пытается, как Бальзак, показать на заднем плане своего романа целое общество, нет у него и восхитительной интеллигентности Пруста. Пруст выступает как знаток, понимающий важность и смысл самой незначительной детали в создаваемом им мире. Мопассан в своем мире остается путешествующим иностранцем, интересующимся тем, что давно уже не представляет интереса для коренных жителей. Он описывает восточные бани, клуб, фехтовальный зал. Ну и что? Флобер тщательно описывал комиции (выставки), дилижанс, аптеку г-на Оме.

Роман «Сильна как смерть», по мнению критиков, пострадал из-за выбора среды, в которой разворачивается его действие. Преуспевающий художник, богатая дама, праздные статисты напоминают персонажей пьес Дюма-сына. Речь идет о мире, сегодня уже не существующем, более забытом, чем мир Бомарше или Мольера, учитывая разность во времени этих эпох. Но интерес книги отнюдь не в описании среды, безвозвратно ушедшей в прошлое; он в том, что под условностями языка, который нам кажется наигранным и который был безусловно типичным для общества того времени, мы обнаруживаем искренность чувств. Поскольку сюжет романа — это просто мучительное переживание прихода старости.

* Ги де Мопассан, т. 12, с. 323.
** Там же, с. 325.

Художник Оливье Бертен и графиня Гильруа были любовниками в течение двенадцати лет, без драм и без ссор. Она достигает сорокалетия «в расцвете зрелой красоты». Он, когда-то славившийся в мастерских своей атлетической силой, а в светском обществе — своею красотой, с возрастом отяжелел. Его волосы, густые и короткие, становятся седыми, у него появляется брюшко, но темные усы старого солдата почти совсем не изменились. Счастлив ли он? Бертен полагает, что да, к тому же он страдает, когда один из критиков пишет о «вышедшем из моды искусстве Оливье Бертена». Он создал в свое время великолепный портрет своей любовницы, которым так гордится и на котором Анна Гильруа не совсем похожа на себя.

Появляется дочь Анны Аннета, возвратившаяся из деревни, где она воспитывалась у бабушки. Ей восемнадцать лет, и Оливье, безотчетно для себя, привязывается к этой девушке. Почему он испытывает такую радость, глядя на нее, почему так стремится доставить ей удовольствие? Однажды, увидев ее рядом с портретом матери, он все понимает. Аннета — это Анна в молодости. Дочь теперь больше, чем мать, похожа на ту, которую он так когда-то любил. Анна сама со временем все поймет, но не Аннета, которая живет беспечной жизнью юной девушки, не задумываясь о тех, кто в ее глазах выглядят стариками. Она помолвлена с молодым глупцом. Накануне ее свадьбы Оливье Бертен умирает, попав под омнибус. Быть может, он покончил с собой? Анна в этом не сомневается.

Возможно, Мопассан, готовый таким образом покончить с собой, доверяет это сделать своему герою. Неоднократно утверждалось, что Оливье Бертен — автопортрет писателя. Профаны с удовольствием отождествляют автора с героем. Это почти всегда неверно. Романист наделяет своих персонажей собственными чертами, но смешивая их с другими, взятыми извне. Есть что-то от Бальзака и в Луи Ламбере, и в Вотрене и даже в бароне Юло. Марселя Пруста мы ощущаем в облике его рассказчика, а также в

образе Свана и Блоха. Мне кажется, в гораздо большей степени черты Мопассана угадываются в мадам Гильруа, нежели в Оливье Бертене. Именно ей передает он свои мучительные ощущения прихода старости.

«Когда-то она, как все люди, отдавала себе отчет в беге лет и в переменах, которые они приносят с собой. Как все люди, она говорила другим и самой себе каждую зиму, каждую весну, каждое лето: «Я очень изменилась с прошлого года». Теперь же вместо того, чтобы по-прежнему мирно взирать на медленное шествие времен года, она вдруг обнаружила и поняла, как чудовищно быстро бегут минуты...» Мопассан сам признается: «Мадам де Гильруа — это я». Он пишет своему другу г-же Леконт дю Нуи[11]: «В настоящий момент я одержим такими же тревогами, как и она: я рассматриваю с грустью свои седые волосы, свои морщины, увядшую кожу щек — явную и полную изношенность всего своего существа. Затем, когда я особенно мучительно страдаю от страха перед старостью, я переживаю внезапно истинное волнение, если мне удается схватить какую-нибудь характерную деталь, и трепещу от радости...»*

Пережил ли сам Мопассан любовь-страсть? Трудно сказать. Флобер учил его, что верно описать страсть можно, только отказавшись испытать ее. Создается впечатление, что такой образ ничего не значил для Мопассана. «Я не променяю таймень-рыбу на саму Елену Прекрасную»,— говорил он. Автор «Дружбы влюбленных» г-жа Леконт дю Нуи, с которой он делился своими тайнами, пишет: «Женщины, рабом которых он казался, не занимали много места в его мыслях, как они могли предполагать». Когда она его спрашивала: «Вы способны любить женщин, после того как проанализируете ничтожность их чувств?» — он отвечал: «Я не люблю их, но они меня развлекают. Мне очень забавно убеждать их, что я во власти их очарования...» И Порто-Риш: «Господин Ги де Мопассан не узнает, что такое сердечные переживания. Принимая что-то, он уже готов от этого отказаться».

И все же нельзя отрицать, что «Сильна как смерть» — роман о любви. Мучительные переживания прихода старости трагичны только в свете любви. Отдельные моменты очень напоминают Толстого. После того как Оливье Бертен встретился с девушкой, которую любит пока еще неосознанно, «он напевал, ему хотелось бегать, он готов был прыгать через скамейки, так бодро он себя

* Там же, с. 325.

чувствовал. Париж казался ему каким-то сияющим, более красивым, чем когда бы то ни было...» *. То же состояние переживает Левин в «Анне Карениной», покидая дом, где Кити согласилась стать его женой.

Иногда мы находим у Мопассана фрагменты, которые могли бы принадлежать Прусту:

«Бертен чувствовал, как в нем пробуждаются воспоминания, те исчезнувшие, потонувшие в забвении воспоминания, которые вдруг возвращаются неизвестно почему. Они возникали так стремительно, с таким разнообразием и в таком обилии, что ему казалось, будто чья-то рука всколыхнула тину, обволакивающую его память.

Он доискивался, откуда появилось в нем это биение пережитой жизни, которое он ощущал и замечал уже много раз, но не с такой силой, как сегодня. Всегда случался какой-нибудь повод к этому внезапному пробуждению воспоминаний, материальный и простой повод, чаще всего аромат, запах духов. Сколько раз женское платье, мимоходом пахнув на него легкой струей духов, вызывало в памяти давно уже стершиеся события! На дне старых туалетных флаконов он также не раз находил частицы своего былого существования. Всякие блуждающие запахи улиц, полей, домов, мебели, приятные и дурные, теплые запахи летних вечеров, морозный запах зимних ночей всегда оживляли в нем забытое прошлое, словно эти ароматы, подобно тем благовониям, в которых сберегаются мумии, сохранили в себе забальзамированными умершие события.

Не политая ли трава, не цветущие ли каштаны оживили теперь прошедшее? Нет. Так что же? Не увидел ли он чего-нибудь, что могло быть причиною этой тревоги? Нет. Может быть, черты одной из встреченных им женщин напомнили ему былое и, хотя он не узнал их, заставили зазвучать в его сердце все колокола минувшего?

Не был ли это, вернее, какой-нибудь звук?

Очень часто, услышав случайно фортепьяно, или незнакомый голос, или даже шарманку, играющую на площади старомодный мотив, он вдруг молодел лет на двадцать и грудь его переполнялась позабытым умилением.

Но этот призыв прошлого продолжался настойчиво, неуловимо, почти раздражающе. Что же такое вокруг и возле него могло оживить угасшие чувства?» **

Не правда ли, это великолепно. Мопассан на пятнадцать лет

* Ги де Мопассан, т. 8, с. 225.
** Там же, с. 222.

опередил «эпизод с мадлен» у Пруста. Но, описывая свет, он страдает от недостатка, которого не испытывали ни Бальзак, ни Пруст: он не верит ему. И это не его вина. Он не был воспитан в уважении к обществу, и, как бы ни пыталась мадам Вердурэн вовлечь его в свой круг, он не узнал ни госпожи де Морсоф, ни графини Германт.

2 мая 1888 года Мопассан писал своей матери: «Я готовлю потихоньку свой новый роман и нахожу его очень трудным, столько в нем должно быть нюансов, подразумеваемого и невысказанного. Он не будет длинен к тому же; нужно, чтобы он прошел перед глазами как видение жизни, страшной, нежной и преисполненной отчаяния»*. Оригинал рукописи испещрен поправками, замечаниями, перечеркиваниями. Эпитеты часто смягчены, исправлены на более утонченные, изысканные. Например, последняя фраза: «Он лежал, вытянувшись, бездыханный, безучастный, равнодушный ко всякому страданию, умиротворенный Вечным Забвением»**— в рукописи существует в пяти вариантах. И если в молодости его новеллы рождались, словно яблоки на яблоне, свои последние романы он создает в муках.

Он говорил Эредиа[12]: «Я вошел в литературу как метеор, я уйду из нее как удар грома». Мог ли он предполагать, до какой степени верным окажется это пророчество. В 1889 году он публикует роман «Сильна как смерть», в 1890 — «Наше сердце», второй роман о любви, менее удачный, чем первый. В 1890 году у него начинается «мания величия», симптом общего паралича. В 1892 году после попытки к самоубийству его госпитализируют в клинику доктора Бланша в Пасси. В 1893 году он умирает душевнобольным в полусознательном состоянии. Можно лишь вообразить этот медленный рост безумия, тревогу, охватившую человека, не прошедшего свой жизненный путь, и писателя, не завершившего свой труд. Как его Оливье Бертен, он пережил в конце своего короткого и блистательного пути ощущение, что уже устарел.

Был ли он прав и какова сегодня «ситуация» по отношению к нему? За пределами Франции, в Англии, США и других странах он был и остается одним из самых читаемых и любимых французских авторов. Его новеллы входят в состав многочисленных антологий. Многие из них считаются совершенно справедливо классическими образцами этого жанра. Во Франции к его творчеству не относятся

* Ги де Мопассан, т. 12, с. 242.
** Ги де Мопассан, т. 8, с. 368.

с таким же уважением, как, скажем, к творчеству Флобера. Никому не придет в голову сравнивать его со Стендалем, Бальзаком или Прустом, разве что затрагивая отдельные штрихи его творчества, как это сделал я в данной статье.

Таково отношение к нему, такова оценка, которые нуждаются в пересмотре. «Пышка», «Заведение Телье» в своем жанре произведения блестящие. «Сильна как смерть» — лучше многих романов Бурже. Безусловно, Мопассан это не Толстой, но следует сравнивать вещи сопоставимые. Кто осмелился бы утверждать, что «Кружка пива» хуже «Вступления крестоносцев в Иерусалим»? Для этого нет общего критерия.

Ему не повезло, ведь он изобразил мир «конца века», который перестал существовать в результате двух войн и гибели целого класса, мир, в котором женщина, нарушившая супружескую верность, говорит о себе: «Вот я и стала падшей женщиной» — и живет с мыслью, что покрыла себя неизгладимым позором; это мир, в котором молодым девушкам боятся назвать имена дам полусвета, а они сожалеют, что Лес[13] «не предназначен для карет их повелителей»; мир, в котором молодые люди проводят свою жизнь в клубах и фехтовальных залах. На все это можно ответить: мир Стендаля, мир господина де Реналь и маркиза де ля Моль еще больше отличен от нашего. Верно, но Стендаль вступается вместе с нами за Жюльена Сореля. «Дама с перчаткой» Каролюса Дюрана[14]— прекрасный портрет, но чтобы сравниться с Дега[15] или Мане, ему недостает презрения к условностям, желания не нравиться. Подобная разница существует и между образами графини де Гильруа и герцогини Германт. А ведь они принадлежат одному миру, эпохе, близкой к нашей. Мы не можем себе позволить судить так же, как о них, о принцессе Клевской, потому что она из совершенно другого мира.

Это объективное искусство, сознательно обезличенное и лишенное мысли, чуждо эпохе, жаждущей исповедей и метафизики. Флобер, вопреки своему кредо, был более открытым, чем Мопассан. «Переписка», «Воспитание чувств» проливают свет на «Госпожу Бовари». Мопассан, земной, заблудившийся в парижском свете, был более осмотрителен и более безучастен. Он боялся оказаться обманутым, и сегодня он расплачивается за свое недоверие. Однако в глазах иностранных читателей он является воплощением в XIX веке классического французского. И оказывается, правы именно иностранцы. Пока Мопассан остается в сфере Нормандии — он неподражаем. В своих парижских романах «Сильна как смерть» или «Наше сердце» он выглядит человеком талантливым, но утратив-

шим связь с родиной, вроде Тургенева, попытайся он вдруг писать о Франции. Но все-таки он сохраняет свои великолепные качества строителя и наблюдателя. Мопассана-человека всегда было трудно постичь, потому что он не хотел этого; он заслуживает, чтобы мы лучше его узнали. «Я постоянно думаю о моем бедном Флобере и говорю себе, что готов был бы умереть, будь я уверен, что кто-нибудь так же непрестанно думает обо мне» *. Постараемся же, перечитывая его печальную книгу, открывающую нам больше, чем он мог предположить, думать о нем именно так.

* Ги де Мопассан, т. 12, с. 323.

ЮМОР И ЧУВСТВО МЕРЫ

При жизни Анатоль Франс долгие годы заслуженно пользовался всемирной славой, однако после смерти писателя к нему часто относились несправедливо. Гуманизм Франса, его ирония и даже само его сострадание к людям вызывали только раздражение у поколения неистового и безжалостного. Его тяготение



Анатоль Франс

к гармонии не интересовало стилистов, которые стремились к диссонансу и ломаной строке. А между тем он ведь также был бунтарем в свое время, но его скептический ум теперь уже казался старомодным. В период между двумя мировыми войнами Франса читали все меньше и меньше. В наши дни к нему приходит множество новых читателей. Некоторые его произведения, выпущенные в дешевом издании, находят путь к широкой публике. Английский издатель Франса готовится переиздать его сочинения. Судя по всему, время тяжелых испытаний для господина Бержере подходит к концу.

Жан Левайан, профессор университета в Нанси, посвятил Анатолю Франсу огромное исследование, все девятьсот страниц которого я с жадностью прочел. Хотя труд этот не биография, основные аспекты жизни писателя прослежены в нем с тщательностью и с симпатией. В работе профессора Левайана история французской мысли с 1860 по 1920 год без всякого педантизма рассматривается в неразрывной связи с историей земного существования писателя, наделенного душой скептической и мятущейся. В этом труде отчетливо раскрываются источники творчества Франса, источники, нередко неожиданные; вместе с тем автор исследования убедительно освещает тот неповторимый вклад, который внес в литературу Анатоль Франс.

В начале жизненного пути Франса — так же как у Стендаля, как у Бальзака — можно обнаружить немало обманутых надежд, связанных с порою детства и отрочества. Отец будущего писателя, Ноэль Франс, книгопродавец и издатель, был легитимистом и милитаристом, он испытывал почтение перед своими богатыми клиентами. Мать Анатоля, женщина скромная, болезненная, набожная, обожала единственного сына и на первых порах приобщила его к своей ревностной католической вере. Мальчик вырос в Париже; он почти все время проводит в книжной лавке, расположенной на берегу Сены, и совсем не знает природы; строй его чувств будет отмечен печатью урбанизма и книжности. Перед его глазами постоянно была река, катившая свои синевато-зеленые воды, и мало-помалу она превратится для него в символ эфемерности всего сущего. В коллеже Св. Станислава подросток получает классическое образование, слегка окрашенное богословием. Почти все его товарищи по коллежу принадлежали к знатным или богатым семьям, и мальчик страдал от сознания своей униженности. В самом Франсе было нечто от Пьеданьеля, подобно тому как в Стендале было нечто от Жюльена Сореля. Коллеж Св. Станислава сделал его бунтарем на всю жизнь. Следует упомянуть также о юношеской любви к актрисе

«Комеди Франсез» Элизе Девойо, которую он обожал издалека. Это вынуждало юношу подавлять чувственность, и позднее в своих произведениях Франс рисовал образы актрис, капризных и сладострастных.

Первые влияния? Прежде всего — Мишле. Франс унаследует от него способность «ненавидеть сильно и страстно». Он вообще будет развиваться «в направлении, противоположном тому, к которому его готовило полученное им воспитание». Затем — Вольтер; ему Франс обязан своей иронией и чувством сострадания к людям. Анатоль Франс восторгается революцией, но не любит людей кровожадных: «Жестокость всегда остается жестокостью, кто бы к ней ни прибегал». Гёте учит его спасительной гармонии античности и культу богини Немезиды, которая олицетворяет собою не возмездие, а чувство меры и нелицеприятную справедливость. Дело в том, что этот юный бунтарь достаточно консервативен. Режим Второй империи смутно влечет его к себе. Грозная сила Парижской коммуны внушает ему страх. Он боится и не приемлет яростных революционных взрывов, связанных с ними проявлений жестокости, он считает, что они неминуемо обречены на неудачу.

В 1871 году не один Франс думал так. Военное поражение Франции, восстание в Париже порождают в ту пору консервативных мыслителей. Тэн полагает, что поступки людей определяются подспудными силами. Молодой Франс разделяет этот фатализм, но хочет думать, что война, голод и смерть приведут к постепенному формированию общества с более возвышенным строем мыслей. С томиком Дарвина под мышкой он отправляется в Музей естественной истории, и там, поверх чудовищных скелетов доисторических животных, мысленному взору будущего писателя предстает мраморная Венера, которая одновременно отвечает его чувственным порывам и возвышенным упованиям. В сознании Франса уже возникает духовная пара: Ирония — Утопия. В «Золотых поэмах» молодой писатель выражает свое неудовлетворенное стремление к единству. Он грезит о полном единении между бессознательной жизнью и сознанием. Скептицизм Франса будет некой реакцией против этого слишком уж прекрасного союза, но впоследствии еще не раз сей мираж вновь будет возникать в его творчестве.

В годы ученичества ум Франса питается идеями мыслителей XVIII века; однако после множества беспорядков и тревожных событий он уже не может больше разделять их веру в грядущее. Как и Монтеня, его не оставляет ощущение, что все сущее меняется и в конечном счете исчезает. Подлинный источник поэзии Франса

18-1046

состоит в горестном и меланхолическом напоминании о прошлом, которое слишком походит на настоящее. Тем не менее, подобно Диккенсу, он испытывает умиленную любовь к жизни. К 1890 году Франс полностью отказывается от понятия абсолюта — и применительно к вере, и применительно к науке. Настала пора безоговорочно оставить тщетные поиски абсолюта и найти опору в чем-то относительном. Но в чем именно? Его современники — Бурже, Баррес, Брюнетьер, Моррас[1] — отвечают: такой опорой должно стать полное приятие законов, освященных временем. Франс предпочитает другую форму относительного: украшение обыденной жизни с помощью сдержанного оптимизма и юмора, который позволяет смотреть на происходящее как бы со стороны.

Отныне благодаря юмору Франс всегда будет как бы раздваиваться. В силу этого и «произошел поворот от космического (творчество Гюго) к комическому (творчество Франса)». В «Преступлении Сильвестра Бонара» трактуется та же тема, что и в «Отверженных», но трактуется она в тональности Стерна[2] и «Дон Кихота». В любом романе Франса автор присутствует в обличье двух персонажей: наивного энтузиаста и скептика (вспомните пары: Тюдеско — Жан Сервьен; Куаньяр — Турнеброш; Бержере — его ученики; Бротто — Гамлен). «Он изобретает как бы дополнительное "я", так сказать, "я" в третьем лице... Он принадлежит эпохе, которая потеряла свое "я"... Он не вспоминает, он творит себя». У больших писателей, чье творчество зиждется на принципе воспоминаний (например, у Пруста), наступает минута, когда правда прошлого делает его осязаемым. Ничего подобного нет у Франса: «Вновь обретенное время остается утраченным временем». Однако в 1888 году, когда к Франсу приходит первая настоящая страсть, которой суждено было стать и его последней страстью (любовь к госпоже де Кайаве), ему начинает казаться, что он обрел наконец абсолют: любовь — ключ к познанию.

Творческая фантазия сочинителя — отнюдь не голое сочинительство. Его творческая фантазия подчиняется не точным документам истории, но тайным склонностям сердца. Это верно. Воображение писателя рождается из реального чувства. В ту пору Франс постигает всеобъемлющую силу любви потому, что испытывает такое чувство. «Любовь теперь вознаграждает его за неудачи бесплодных лет».

Роман «Таис» — это некая транспозиция. Пафнутий, который долгие годы уныло пребывал во власти заблуждения, испытывает внезапное озарение: счастье состоит в плотской любви. Однако

роман «Таис» — это своего рода «анти-Фауст», и Пафнутий останавливается на пороге страсти. Его творец отдается страсти. Госпожа де Кайаве, незаурядная женщина с душой борца, преобразует скептицизм Франса из негативного в боевой. «Благодаря ей Франс ощущает себя владыкой целого мира и вместе с тем презирает этот мир». Что же, он наконец постиг абсолют? Нет, на поверку и это счастье оборачивается видением детства, и мираж вскоре рассеется под влиянием ревности к прошлому. Отсюда рождается роман «Красная лилия». Его герой Дешартр умирает из-за ревности; Франс остается живым: точно так же Гёте пережил Вертера. Но все же Франс познал все мучительные тревоги любовной страсти. И сострадание на время берет в нем верх над критической иронией.

В период между 1889 и 1894 годами среди французских писателей разгорается бурный спор в связи с так называемым банкротством науки. В свое время Ренан писал: «Разум, иными словами знание, управляет человечеством». Брюнетьер в своей знаменитой статье[3] и Бурже в своем романе «Ученик» выступают против претензий позитивной науки на монопольное обладание истиной и против детерминизма. По их словам, высший критерий философии — нравственность. А истинная нравственность не может существовать без свободы воли. Тэн подвергается осуждению, а заодно с ним и Ренан. Жюль Леметр как-то сказал, что спор этот заставил Франса обнаружить «все наследие XVIII века, которое вошло у него в плоть и кровь». Жан Левайан поправляет: все наследие XIX века. Франсу более свойственна тревога, нежели уверенность. Теперь он признает, что не существует ни абсолюта, ни непререкаемой истины, на самом деле существует лишь смешение перепутанных явлений, которые находятся в постоянном движении и борьбе. Люди хотят узнать все, и при этом немедленно; на деле же «путь к знанию долог, а само оно весьма относительно». Нравственность? Ничто, пожалуй, не представляется более безнравственным, чем нравственность будущего. «Нам не дано быть судьями грядущего». Ирония Франса как бы создает вокруг себя пустоту; в отличие от «Кандида» Вольтера она не ведет к действию. Аббат Жером Куаньяр вносит только беспорядок.

Господин Бержере в романах «Под городскими вязами» и «Ивовый манекен» смотрит на политику с позиции иронического наблюдателя. Бержере больше, чем все остальные персонажи Анатоля Франса, походит на своего творца; как и сам писатель, он испытывает такое же отвращение к мрачному шутовству человеческого существования; никогда толком не понимаешь, шутит ли этот

герой или говорит серьезно. В этом и состоит так называемый «эффект Бержере» — особый прием, который позволяет как бы отстранять мир и превращать действующих лиц «Современной истории» в марионеток. Генерал Картье де Шальмо, префект Вормс-Клавлен, правитель канцелярии Лакарель поступают всегда одинаково. Господин Бержере созерцает мир, держась, так сказать, «на периферии событий». Причем наблюдает он жизнь отнюдь не в Париже, где главные действующие лица творят историю, а в захолустном городе, где картонные паяцы играют комедию. «Современная история» — это серия книг, написанных в форме хроники и рисующих повседневное течение жизни, все они показывают суетность человеческих мнений и взглядов. По остроумному замечанию Жана Левайана, произведение это — «роман масок»[4].

Как и сам Франс, господин Бержере, судя по всему, втайне отдает предпочтение народу, правда под народом он понимает не широкие массы тружеников, а мелкого ремесленника, скажем столяра, или скромного книготорговца — таких людей юный автор знал и любил в те годы, когда он жил на берегу Сены. Дело Дрейфуса заставит господина Бержере (и самого Франса) вступить в борьбу. Отныне они оба смотрят на политику уже не как на спектакль, а как на средство спасения. Следует ли считать социализм абсолютом в политике? Дело Дрейфуса[5] сближает Франса с Жоресом[6]. Романы «Аметистовый перстень» и «Господин Бержере в Париже» знаменуют собой поворот к действию. Теперь инстинктивные чувства народа представляются Франсу более жизненными, чем абстрактные представления интеллигентов. Правда, народ также занял неверную позицию в начальный период дела Дрейфуса. Но все дело в том, что народ был обманут «кучкой бюрократов», которые старались выдать себя за истинных солдат. Позволит ли социализм прийти в конце концов к гармонии между мыслью и действием? На время у Франса утопия берет верх над иронией. Писатель полагает, что в результате достижения социальной гармонии можно будет слить воедино оба его заветных стремления — жажду справедливости и жажду красоты.

Увы! Для Франса, как и для Пеги, дальнейшие события, связанные с делом Дрейфуса, превратились в длинную цепь разочарований. Может показаться, что в силу странного закона истории после победы какого-нибудь направления к власти приходят не его убежденные сторонники, а просто ловкие люди... В 1910 году Франса постигает глубокое личное горе — смерть госпожи де Кайаве. Он выбит из колеи, но по-прежнему принимает участие в

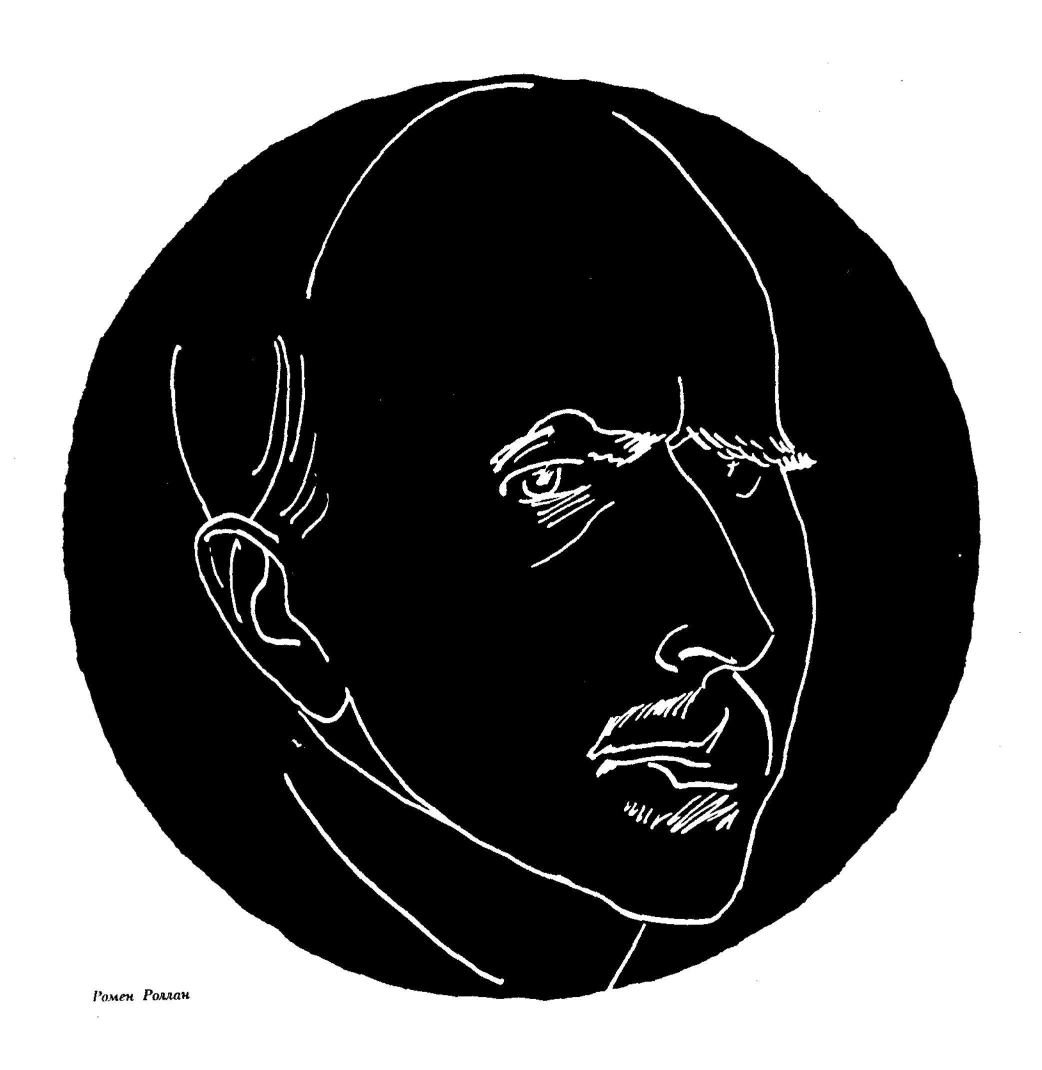
политической деятельности, связанной с проблемой войны, с проблемой церкви. Однако теперь его произведения — «Кренкебиль», «Театральная история», «Остров пингвинов» — знаменуют возврат к скептицизму, не оставляющему места для иллюзий. Наступает час трагического осознания действительности. В романе «Боги жаждут» ясно чувствуется, что, по мнению Франса, бывший откупщик Бротто, эпикуреец и скептик,— человек, гораздо более возвышенный, чем наивный и жестокий Гамлен. Роман «Восстание ангелов» заканчивается триумфом вождя мятежников — Сатаны. В ночь перед восстанием Сатана видит вещий сон: он оказывается победителем и провозглашает себя богом. Уже вскоре он становится недоступен жалости. Объявляет справедливость несправедливостью, а истину — ложью. Вечный круговорот...

Война 1914 года еще больше усиливает присущие Франсу противоречия, делая их почти невыносимыми. Все опять поставлено под сомнение. Писатель вновь возвращается к одиночеству, и теперь он болезненно ощущает утрату надежды, которую молча хранил в глубине души,— надежды на восстание народов. «Меня просто покидает разум; и больше всего меня убивает не злоба людей, а их глупость».

Способна ли русская революция вселить в него надежду? Способен ли он оправдать насилие? Оно чуждо натуре Франса, но теперь он уже не бежит действительности, не смеется над ней. В пору, когда он на первый взгляд дальше всего от своего времени, на самом деле он, быть может, ближе всего к нему. «На этом новом берегу, где представители молодого поколения смотрят на него как на чужестранца, он поднимает и ставит, казалось бы, давние проблемы, но позднее проблемы эти вновь окажутся актуальными».

В двух своих последних книгах — «Маленький Пьер» и «Жизнь в цвету» — Франс стремится описать «самого себя, но не такого, каким он был, а такого, каким он постепенно становился перед лицом старости и смерти». У Пьера Нозьера был свой учитель, господин Дюбуа, подобно тому как у Жака Турнеброша также был свой учитель. Но оба эти персонажа, вместе взятые, «в силу обретенного ими единства раскрывают тайну их автора — тайну его двойственного существования». Владевший им дух сомнения превратился в источник мудрости. Разумеется, существуют и всегда будут существовать фанатики и люди крайних взглядов. Анатоль Франс был другим. «Никем еще не опровергнуто,— заключает Жан Левайан,— что чувство меры также служит непременным условием для спасения человека». Таков же и мой вывод. О великая Немезида!

Многие, не задумываясь, связывают имя Роллана с предшествующим поколением... Но ведь он родился только на 3 года раньше Жида и умер на 30 лет позже Пеги. А разве можно забыть ту роль, которую сыграл для меня и для многих других во времена нашей юности его «Жан-Кристоф»? В наших глазах это



Ромен Роллан

был великий роман, не столь совершенный, как «Война и мир», но предтеча всех наших романов-потоков — «Семьи Тибо», «Людей доброй воли»[1],— действительно нас вдохновлявший.

К тому же в период войны 1914—1918 годов Ромен Роллан оказался в числе тех французов-патриотов, которые не считали ложь, вздувание цен и ненависть неотъемлемыми чертами патриотизма. Результатом этого был пожизненный остракизм со стороны официальных литературных кругов и молчание критики; за рубежом по этой же причине он снискал огромную читательскую аудиторию и в 1918 году получил Нобелевскую премию. Его интеллектуальное мужество заслуживает с нашей стороны дани глубокого уважения.

Лиризм Ромена Роллана, его безудержная пылкость отпугивают некоторых читателей нашего времени, с более циничным складом ума, предпочитающих поэтику Стендаля. И все же пусть они прочтут «Жан-Кристофа», «Дневники», обильную переписку. В них они найдут подлинные, глубокие чувства. Ален считал «Лилюли» драмой, достойной самых высоких похвал. И пусть это буйство чувств так быстро не отвращает утонченные умы. Что касается таких сюжетов, как война, нищета, лицемерие, тут Ромен Роллан всецело растворяется в красноречии, заставляющем вспомнить о Викторе Гюго или Толстом. Но разве это преступление? Его экзальтация, удивляющая сегодня, была искренней и, мне кажется, благотворной. Не следует скупиться на восхищение теми, кем должно восхищаться,— Бетховеном и Микеланджело.

«Следует знать,— говорит Ален,— что этот гордый человек никогда не преклонялся перед могуществом и никогда не слушал ничьих советов, кроме своих собственных».

I. ЮНОСТЬ. ДЕБЮТЫ

Он родился в Кламси (Ньевр) в семье нотариуса, которая на протяжении пяти поколений передавала свою контору по наследству.

«Я родился в обеспеченной буржуазной семье, жил в окружении любящих меня родственников в благословенном крае, сочную прелесть которого я позже... воспел голосом своего «Кола»»*. Всю жизнь он будет вспоминать имение деда около Оксера. Его память сохранит ясные, почти ощутимые картины окружающей природы,

* Роллан Р. Воспоминания. М., 1966, с. 15.

ароматы трав, винограда, меда, акаций и земли, теплой или сырой.

Почему же тогда, будучи еще совсем ребенком, он чувствовал себя пленником? Почему он назвал жизнь «мышеловкой»? Хотя родители его считались здоровыми, рослыми и крепкими, он всегда будет хрупким созданием. Ему не исполнилось еще и года, когда из-за легкомыслия служанки он едва не погиб. Как следствие этого у него останутся слабыми легкие, разовьется одышка. Его младшая сестра умерла в 3 года от ангины. Его же беспрерывно мучили бронхит, гланды, сильные кровотечения из носа. «Я не хочу умирать»,— повторял он в своей детской кроватке. Ему предстояло прожить 78 лет; бледный и чахлый, с впалыми щеками, он, как и Вольтер, был похож на живого мертвеца. «Обострившиеся черты лица, цвет кожи, взгляд Роллана,— свидетельствует Шарль дю Бос[2],— напоминают о голодном режиме тюрьмы, расположенной поблизости от Женевы». Это недоброе замечание недостойно Шарля, но Роллан никогда не относился к числу его любимых писателей.

Детство в борении. Роллан задыхается и в физическом, и в духовном смысле. Однако он наследует от матери музыкальность и любовь к музыке, религиозность, упрямую независимость духа в отношении людей и мнений. Он начал учиться в коллеже Кламси, в 1880 году семья переехала в Париж. Его отец продал контору, и Роллан смог продолжать учение в лицее Сен-Луи, затем в лицее Людовика Великого.

Когда же призвание проснулось в нем и послало его в путь? К какому времени относится его: «Я не принимаю», которое станет для него девизом? Безусловно, с момента его прибытия в Париж. «Лицей с его нездоровой казарменной атмосферой, где томятся снедаемые вожделением юнцы, лихорадка Латинского квартала, захватывающая сутолока улиц, призрачный город — все вызывало у меня отвращение... Беспощадная борьба за жизнь навалилась тяжелой ношей на хрупкие плечи четырнадцатилетнего человечка. Опереться было не на что. Слабые ростки религиозности, вывезенной из провинции, увяли. Молодежь того времени плевала на религию... Материалистический позитивизм, плоский и сальный, разливался прогорклым жиром по светлой глади рыбьего садка»*.

Есть два средства, чтобы залечить раны этой жестокой пересадки: природа и музыка. Природа — он всегда любил ее, любил безотчетно. Но «печати, скреплявшие эту книгу, разбились для меня

* Там же, с. 226.

в 1881 году, на террасе в Ферне. Тогда-то я прозрел и стал читать до самозабвения»*. Почему Ферне? Мать взяла его с собой в Швейцарию. Они остановились в доме Вольтера. Полный безмятежной гармонии пейзаж, широкие горизонты, веселые холмы, мягко спускающиеся к озеру, а вдали, как затихающая буря в «Пасторальной» симфонии[3],— панафинейский фриз величественных Альп... «Почему откровение снизошло на меня именно здесь, а не где-нибудь в другом месте? Я не знаю. Но это было так. Точно спала пелена». Неожиданно нивернезские пейзажи, пейзажи его детства, приобрели для него свой, особенный смысл.

«В ту минуту, когда я увидел природу обнаженной, когда я «познал» ее, только тогда я понял, что любил ее и прежде. Я понял, что принадлежал ей с самой колыбели...»** После этого он часто ездил в Швейцарию, чтобы насладиться беспредельными горизонтами и прозрачным воздухом гор.

Симфонические концерты в Париже были для него «лихорадочным» эрзацем музыки гор. В 1883 году наступило музыкальное прозрение, к нему вернулась вера. «Благодаря Моцарту я снова обрел веру». На следующий год, в 1884-м, он закончил фразу: «И я отрекся от нее благодаря Бетховену и Берлиозу[4]...»*** Но это было потом. Второе прозрение озарило его между 16 и 18 годами после знакомства с «Этикой» Спинозы. «Совершенно необходимо,— говорил Спиноза,— создавать представления на основе физической данности, так сказать, *вещей*, реально существующих, и, преследуя поставленные цели, идти от реальности к реальности, не ударяясь в абстрактные и общие рассуждения... Но следует заметить, что под «поставленными целями и реально существующими вещами» я понимаю отнюдь не нечто особое и изменчивое, но то, что существует вечно». То была «ночь Паскаля», Роллан открыл своего «бога», существо единое, бесконечное, всесущее, вне которого ничего нет. «Все, что существует, существует в боге». И я тоже существую в боге, говорит себе мечтательный лицеист, я должен навсегда обрести душевное спокойствие. «Вставай! Иди! Действуй! Сражайся!»

Действовать, творить, сражаться — отныне это станет целью его жизни. Бетховен и Вагнер, Шекспир и Гюго помогут ему в этом. И

* Там же, с. 228.
** Там же, с. 26.
*** Там же, с. 231.

еще Толстой, которого он только что открыл для себя, оказавший на него «очень большое эстетическое влияние, довольно большое нравственное и никакого интеллектуального». Принятый в Эколь Нормаль в июле 1886 года, он ведет за собой в заточение на улицу Ульм и великих русских. В 1887 году он написал Толстому, который ответил, назвав его своим «братом». За 4 года до этого он встретился в Швейцарии с Виктором Гюго, «старым Орфеем». «Совсем седой, весь в морщинах... он мне показался вышедшим из глубины веков... Ненасытная толпа пожирала Гюго глазами. Какой-то рабочий рядом со мной говорил жене: «Ну и некрасив же он! Зато молодец, черт побери!» *

Школа дала ему друзей: Суарес, Луи Жийе[5], но мало учителей. Он не любил философии и литературной критики с их «ханжеским спиритуализмом», господствовавшим тогда на улице Ульм (говорит он) у старого Буассье[6] и молодого Брюнетьера. И он выбрал историю, преподававшуюся в лицее с неукоснительным стремлением не исказить правды. Он сдал кандидатский экзамен и был послан преподавать историю во французской школе в Риме. Так он познакомился с Италией. У него не было никакого желания заниматься археологией, его скорее привлекала история искусства, и особенно история музыки. Подлинное призвание влекло его к театру и литературе. Он мечтал написать музыкальный роман, построенный больше на контрапункте чувств, нежели поступков.

В Риме он увиделся с Мальвидой фон Мейзенбуг, семидесятилетней женщиной, некогда встречавшейся ему у Моно в Париже, женщиной удивительно молодой души, бывшей другом Вагнера и Листа, Ницше и Ленбаха, знакомой с Мадзини[7] и Герценом. Их роднило все: любовь к великим творениям, неприятие светской жизни, желание работать для сближения образованной буржуазии и народа. Десятилетняя дружба с Мальвидой фон Мейзенбуг сформировала Ромена Роллана: «В этом смысле я был создан Мальвидой» **. Она внушала ему уверенность в собственные силы, в будущие творческие успехи: «Я обязан Вам тем, что Вы открыли мне глаза на себя самого... Вы внушили мне веру в свои силы... Я услышал в Вашем сердце эхо своего сердца; поэтому я чувствовал, что был прав, оставаясь тем, что я есть».

В 1892 году он женился на Клотильде Брэаль, дочери профессора филологии в Коллеж де Франс. Общие вкусы сблизили его с этой

* Роллан Р. Собр. соч. в 14-ти тт. М., ГИХЛ, 1958, т. 14, с. 586.
** Роллан Р. Воспоминания. М., 1966, с. 138.

девушкой. Семья тестя сразу же ввела его в университетскую, академическую и светскую среду. Но распущенность и легкомыслие Парижа 90-х годов вызывали у молодого человека отчаяние и ярость. Его тесть Мишель Брэаль, которого он любил, требовал, чтобы зять защитил докторскую диссертацию. Семья переехала в Рим, где Роллан с легкостью написал «Историю происхождения оперы до Скарлатти и Люлли»[8], за что получил звание доктора и кафедру истории музыки сначала в Эколь Нормаль, а затем в Сорбонне.

Жизнь его, казалось, потекла по проторенной и легкой дороге, но его натуре претила легкость. «Уже несколько лет во мне сидит какой-то демон неистовства, бороться против которого нет сил... В такие минуты я способен порвать все отношения» *. Если однажды он ставил перед собой цель, ничто не могло заставить его отступить. В данный момент его целью был Театр борьбы, который станет народным театром. Он набрасывает вчерне «Божественную трагедию» («Аэрт», «Сен-Луи»), где ощутима христианско-мистическая тенденция; затем серию пьес о Французской революции (речь идет о революции 1789 года). Первая из этой серии, «Волки» (или «Morituri»), наделала много шуму, поскольку она была поставлена в 1898 году, в момент разгара дела Дрейфуса, и зрители узнавали в ней (ошибочно, говорит автор) Дрейфуса, полковника Пикара, генерала Мерсье[9]. Главы обеих партий присутствуют в зале, и это ужасно раздражает Роллана. Он дрейфусар, но слишком уважает свое искусство, чтобы с целью понравиться или не понравиться публике сочетать в нем аллюзии и реальность.

В 1901 году, после 9 лет супружества, он развелся. Он пишет Мальвиде фон Мейзенбуг: «Печальная новость: я собираюсь разводиться. Между мной и Клотильдой не произошло ничего особенного — ничего, если не считать, что мы живем слишком разной жизнью и фатально удаляемся друг от друга. Вам известно, что, когда я женился на Клотильде, она была под впечатлением смерти матери и Сезара Франка[10], который был для нее большим и благородным другом. Она глубоко страдала в той фарисейской среде, которая ее окружала, и мечтала о трудовой целеустремленной жизни... но надо полагать, что она слишком преувеличила свои возможности... Идеализм ее спасовал, и она вновь уступила тлетворному влиянию прежних парижских знакомств. Сейчас у нас нет больше сил. Совместная жизнь была бы возможной, если бы один из нас

* Роллан Р. Собр. соч. в 14-ти тт. М., ГИХЛ, 1958 т. 14, с. 739.

пожертвовал собой ради другого; что касается меня, я не должен этого делать, а она — она не хочет этого».

И 8 дней спустя: «Только что кончилась самая жестокая неделя... мне очень тяжело оттого, что не знаю, что с ней станет, и я боюсь за нее. Она теперь одна, а она так беззащитна, у нее опасные друзья».

Литературная судьба Ромена Роллана на какое-то время оказалась связанной с судьбой Шарля Пеги. Ему хотелось опубликовать отдельным изданием «Morituri»; это было нелегко. Пьеса вызвала недовольство двух лагерей. «Ну и пусть! Я сказал то, что считал правильным, и после этого пусть меня ненавидят! Я не боюсь ненависти». Но ни один издатель, ни один журнал не хотел публиковать «Morituri». «Мне решительно отвечают, что из-за сюжета от подписки откажется значительная часть читателей». Мужественный и верный Луи Жийе посоветовал ему обратиться к Пеги, такому же борцу, который с помощью приданого жены только что основал (в свои 25 лет) издательство «Жорж Бэлле».

По настоянию Луи Жийе Пеги написал Ромену Роллану, последний был счастлив передать ему свою пьесу. И она попала в надежные руки. Добросовестный издатель, Пеги хотел, чтобы первая опубликованная им книга стала полиграфическим шедевром. И это ему удалось. Правда, он пытался продать это великолепное издание по доступной цене — 2 франка,— что вызвало скандал на книжном рынке. Произведение бойкотировали, оно постепенно разошлось, но очень-очень медленно. Полностью «Театр Революции» выйдет позднее, в 1909 году, со следующими посвящениями: «14 июля» — Народу Парижа; «Дантон» — Моему отцу; «Волки» — Шарлю Пеги.

В конце 1899 года Пеги начинает выпускать журнал «Кайе де ла Кэнзэн» («Двухнедельные тетради»). Социалист-мистик, а не политик, он выбирает девиз: «Революция будет духовной, или ее не будет вовсе». К этому времени относится начало не то чтобы дружбы, скорее духовной близости двух людей, одинаково независимых. Вот что он пишет Мальвиде фон Мейзенбуг: «Я знаю несколько живых людей Революции, особенно одного (и если Вы увидите Жийе, узнайте у него о нем подробности): зовут его Шарль Пеги... Он самостоятельно основал журнал, в котором высказывает, отваживается высказывать с необычайным красноречием самые дерзостные истины всем влиятельным людям из всех партий»*.

* Там же, с. 701—702.

Именно Роллан внушил Пеги мысль предоставить в «Кайе» место для еще не изданных художественных публикаций. С этого времени журнал становится «Тетрадями» искусства, в каждой из которых целиком печатается то или иное произведение. В 6-й «Кайе» появится «Дантон».

Начиная с 1901 года Ромен Роллан регулярно сотрудничает в «Кайе». Здоровье часто вынуждает его оставлять Париж ради Швейцарии или Рима. В 1902 году он заканчивает для Пеги «Бетховена» и драму о войне в Трансваале[11] «Время придет». Но самое главное — он начинает роман-поток. «Мой роман — это история одной жизни, от ее рождения до смерти. Мой герой — это великий немецкий музыкант, которого с 16 до 18 лет обстоятельства вынуждают покинуть Германию и жить вне ее, в Париже, Италии, Швейцарии и т. д. Действие происходит в современной Европе. Темперамент героя отличается от моего. Черты, свойственные моему характеру, можно найти во всех второстепенных персонажах. В заключение я хочу сказать, что герой — это Бетховен в сегодняшнем мире... Это мир, ощутимый сердцем героя, которое в центре всего». Он работает одновременно над серией «Героические жизни» (Бетховен, Микеланджело, Толстой) и многотомным романом, которые будут опубликованы в «Кайе де ла Кэнзэн». Успех «Бетховена» (1903) превосходит все ожидания. Разойдясь в один месяц, книга выходит вторым изданием в 3 тысячи экземпляров, что поправило дела Пеги. Во время отдыха в 1903 году Роллан редактирует I том своего романа (но разве это роман? — спрашивает он себя). Ему больше по душе другое определение: героическая биография. Он выбрал общее заглавие «Жан-Кристоф» и название для первого тома — «На рассвете». Второй том, «Утро», был без всяких условий передан «Кайе» в это же самое время. В течение 10 лет он жил жизнью своего воображаемого музыканта.

Успех явился незамедлительно. Для творчества Ромена Роллана стали тесными рамки «Кайе» с их двухтысячной читательской аудиторией. Габриэль Моно писал Пеги: ««Жан-Кристоф» — это шедевр. Но добьетесь ли Вы успеха, представив его более широкому кругу читателей? Есть ли аудитория, способная оценить его по достоинству?» Очень скоро стало ясно, что такая аудитория существовала.

Один из издателей, Оллендорф, взялся обеспечить «Жан-Кристофу» самую большую аудиторию. Автору, естественно, это импонировало, но дружба Пеги с Роменом Ролланом от этого пострадала. Издательство Оллендорфа причинило ущерб издателю

«Кайе». Если Ромен Роллан и оставлял приоритет за последним, то он хотел бы в будущем сам распоряжаться судьбой своих произведений. Они поссорились, но ненадолго. Позднее Пеги уступит все рукописи «Жан-Кристофа» Оллендорфу*.

Из дневника Ромена Роллана: «Я был бы несправедлив, если бы не считался с тем, что на протяжении 5 лет Пеги жил, не зная отдохновения, в постоянном напряжении, я знаю также: его огромные недостатки и зачатки безумия являются источником его силы и его удивительных творений, которые он создавал из ничего».

II. ЖАН-КРИСТОФ

Вернемся к «Театру Революции» («14 июля», «Дантон», «Волки»), достойному восхищения. Это прекрасно по тону, серьезному и возвышенному, без излишней патетики; прекрасно изображением толпы, бурной, необузданной, словно море; прекрасно полнотой пламенных авторских чувств. Правда, он пытается заковать эту стихию в корсет стиля, но вопреки его воле сквозь заслон проглядывает отвращение к глупости и насилию, стоический пуританизм, стремление к правде, даже если правда противоречит его же предрассудкам. Ромен Роллан мог сколько угодно заявлять, и, безусловно, чистосердечно, что «Волки» не имеют никакого отношения к делу Дрейфуса. Тем не менее персонаж, несправедливо осужденный из-за одной буквы, которую, совершенно очевидно, он не писал, заставлял вспомнить о Дрейфусе; а Телье, справедливый человек, пытающийся защитить незнакомца, который ему неприятен, похож одновременно и на полковника Пикара, и на самого Роллана. И это замечательно. Можно ли помешать людям разных эпох испытать сходные чувства! Мы и теперь встречаем короля Лира, Тимона Афинского и Гамлета в кафе Монпарнаса и Телье, дающего свидетельские показания на реннском процессе[12].

Но прежде всего, сильнее всего связывает нас с Роменом Ролланом «Жан-Кристоф». Попробуем мысленно перенестись в ту эпоху и представить себя подписчиками «Кайе де ла Кэнзэн». С каким нетерпением и радостью мы ждали бы каждый новый отрывок этого романа, каждую новую часть этой симфонии! Почему роман словно околдовал молодежь? Потому что он написан о самых важных, самых насущных проблемах — о любви, искусстве, смерти,

* «Тетради Р. Роллана», тетрадь 67, «Французская дружба».

трактуемых в возвышенном духе. «Жан-Кристоф» отнял у Роллана двадцать лет: десять лет он вынашивал его; чувствуя себя ужасно одиноким в Париже, он носил в себе, «как женщина носит свой плод», этот «остров спокойствия», эту полоску земли, единственную, к которой он мог пристать среди враждебно бушующего моря; затем десять лет он пишет роман: сначала черновые наброски, 1903 годом датируется окончательный вариант.

Для Ромена Роллана «Жан-Кристоф» гораздо больше, чем произведение литературы,— это миссия. В эпоху морального и социального разложения он стремился «разбудить огонь души, который покоился под пеплом; противопоставить ярмарке на площади, отравляющей воздух и омрачающей свет», «маленький легион отважных душ». Итак, ему нужен был герой, который осмелился бы посмотреть на все нелепое и преступное, что было в его время, взглядом независимым, трезвым и честным, он тот самый гурон, которого Вольтер переносит в Париж, чтобы его устами осудить Европу[13]. Не удивительно, что Бетховен показался ему подходящей фигурой — ведь он был не только великим музыкантом, но и героическим характером. Было соблазнительно ввергнуть Бетховена в современный мир и в этом временно́м «контексте» показать его чувства, триумфы и поражения.

Однако не следует говорить: «Жан-Кристоф — это Бетховен». События из жизни композитора использованы в описании детства, становления немецкого пианиста, сына музыканта, живущего в маленьком рейнском городке, но биографические элементы послужили материалом лишь для нескольких эпизодов первых томов. Да, молодой Жан-Кристоф окутан «атмосферой старой Германии, старой Европы». Но вот он брошен в современный мир и становится независимым. Пуповина, связывающая его с Бетховеном, отсекается.

Огромная симфония может быть разделена на 4 части.

1-я часть: От «Рассвета» до «Юности» — это открытие музыки, рожденное в страданиях и приносящее благодаря чудесному дядюшке Готтфриду утешение.

2-я часть: «Бунт», в котором Жан-Кристоф поднимается против раболепия провинциальной немецкой среды. Скомпрометировав себя в драке между крестьянами и солдатами убийством офицера, он бежит во Францию.

3-я часть: «Ярмарка на площади», суровая картина довоенного Парижа, суровость, увы, чаще всего оправданная, Парижа бульварного, легкомысленного, в котором, однако, Жан-Кристоф находит

друга, Оливье Жанена — проекция авторской личности. (В самом деле, Ромен Роллан как бы раздвоился: его сила породила Жан-Кристофа, а его французская утонченность — Оливье.)

4-я часть: Оливье женился, но его брак оказался неудачным («Друзья»). Он умирает во время бунта; Кристоф, ударивший полицейского, вынужден бежать в Швейцарию. Там он отдается преступной любви, которая приводит его на грань самоубийства, но в уединении, среди гор, он вновь обретает мужество и способность творить. Он прошел сквозь «неопалимую купину», он услышал голос «бога», он спасен.

Почему же влекла, больше чем любая другая, эта книга нас, молодых людей, которым было в 1906 году по двадцать лет?

Прежде всего, как и при чтении всех романов воспитания чувств («Утраченные иллюзии», «Вильгельм Мейстер», «Красное и черное»), было счастье обрести в этих первых столкновениях ребенка и юноши с жизнью наши собственные тревоги, надежды, мечтания. Затем философия, жизненные правила, очень простые, которые провозглашал, например, простодушный и восхитительный дядюшка Готтфрид:

«Почитай каждый встающий день. Не думай о том, что будет через год, через десять лет. Думай о сегодняшнем дне. Брось все свои теории. Видишь ли, все теории — даже самые добродетельные — все равно скверные и глупые, потому что причиняют зло... Почитай каждый встающий день... Люби его, если даже он сер и печален, как нынче. Не тревожься. Взгляни-ка. Сейчас зима. Все спит. Но щедрая земля проснется... Жди. Если ты сам добр, все пойдет хорошо. Если же ты слаб, если тебе не повезло, ничего не поделаешь, все равно будь счастлив. Значит, большего сделать ты не можешь. Так зачем желать большего. Зачем убиваться, что не можешь большего. Надо делать то, что можешь... als ich kann*... герой — это тот, кто делает что может. А другие не делают» **.

Сам Ромен Роллан в очень трудных обстоятельствах сделал все, что мог; он и в нас вселял мужество стараться делать все, что в наших силах. Мы были признательны ему за это.

И еще — в этой книге звучала музыка. Это было время, когда каждое воскресенье я приезжал из провинции в Париж, чтобы пойти на концерт, где Первая симфония Бетховена, как великая

* Так, как я могу (*нем.*).
** Роллан Р. Собр. соч. в 14-ти тт. М., ГИХЛ, 1956, т. 3, с. 411—412.

река, уносила меня вдаль, где анданте Пятой симфонии ласковой прохладой обвевало усталое чело.

В «Жан-Кристофе» мы в какой-то степени были свидетелями рождения музыки. Кристоф вначале не знал, что родился музыкантом, но вскоре природа и учителя «открыли ему его гений». Естественно, автор не мог дать ясного представления о музыке Кристофа. Мы никогда не узнаем, чем же были Lieder его юности. «Зато,— говорит Ален,— вся книга — музыкальное эпическое движение, которое течет по тому же руслу, что и время. Даже медленное адажио не ждет, оно захватывает нас, и тем лучше чувствуется непреклонность закона в этом величественном движении, лишенном и неистовства, и слабости... Душа музыки и есть этот закон времени, которому подчинены последние и еще более значительные начальные аккорды творения. Теперь я начинаю понимать, почему Жан-Кристоф не любит Брамса» [14]. Да, и теперь понятно, почему я тоже не люблю Брамса. И почему Кристоф никогда «не разбивает надолго шатров любви. Он любит как бы на ходу, его первая любовь освещает мимолетно одну, затем другую фигуру. У нее нет времени отстояться. Таково движение и самой музыки». И так же развивается любовь музыканта. Но сильнее тронула меня в «Жан-Кристофе» другая история любви, история Оливье, друга Кристофа. Оливье, такой же француз, как Кристоф — немец, женился на Жаклине. Они любили друг друга, они одни были целой вселенной, не подвластной никаким законам, любовным хаосом. «Неистовство объятия, вздохи, радостный смех, слезы радости — что сохраняется от вас, пылинки счастья» *. Вначале Жаклина стремилась разделить с мужем не только радости, но и его труды.

«Она свободно разбиралась в самых отвлеченных сочинениях, которые были бы ей не под силу в другое время,— любовь как бы вознесла ее над землей; сама она этого не замечала; точно сомнамбула, которая блуждает по крышам, она безмятежно, ни на что не оглядываясь, преследовала свою заветную и радостную мечту...

Но вот постепенно она стала замечать крыши; это ее не смутило; она только с удивлением подумала: «Что я делаю тут, наверху?» — и спустилась на землю» **.

Это походило на историю первого брака Ромена Роллана: большая любовь, за которой последовало разочарование. Грустная

* Роллан Р. Собр. соч., т. 5, с. 334.
** Там же, с. 358.

история, он сам пережил ее и потому рассказывает о ней с болью. Самое печальное, что Жаклина, которую сначала любовь возвышает, вновь возвращается в Париж «Ярмарки на площади». Кристоф ненавидит эту Францию в карикатуре, эротическую литературу, закулисную болтовню и альковно-литературные сплетни. Его ранит утверждение, что французская музыка выше немецкой. Он идет слушать «их» новую музыку; это эпоха Дебюсси.

«Никогда здесь не рассеивался полумрак. Создавалось впечатление какого-то серого фона, на котором линии расплывались, пропадали, местами снова выступали и снова стирались... Заглавия произведений менялись, речь шла то о весне, то о полдне, о любви, о радости жизни... но музыка не менялась: она оставалась однообразно мягкой, бледной, приглушенной, анемичной, чахлой. В то время во Франции среди утонченных любителей была мода на шепот в музыке»*. Что касается публики, то достаточно было взглянуть на театральные афиши, чтобы понять ее вкусы. В них неизменно встречались имена Мейербера, Гуно, Массне, Масканьи и Леонкавалло[15]. Известные французские критики принимали лишь «чистую» музыку, оставляя все остальное черни. Итак, вся экспрессивная и дескриптивная музыка была провозглашена «не чистой».

«В каждом французе сидит Робеспьер. Французу всегда нужно кого-то или что-то обезглавить во имя идеала чистоты»**.

В ответ на обвинительную речь Кристофа против «Ярмарки на площади» Оливье защищает Францию: «Ты видишь лишь тени и отблески света, но не видишь внутреннего света нашей древней души». Как можно себе позволить чернить такой народ, который вот уже более десяти веков созидает и действует, народ, создавший целый мир по своему образу и подобию,— он создал готическое искусство, он возвеличил разум в классицизме. Народ, который двадцать раз проходил через испытания огнем и только закалялся в них, народ, который, побеждая смерть, двадцать раз воскресал... «Все твои соотечественники, когда приезжают во Францию, не видят ничего, кроме присосавшихся к ней авантюристов от литературы, от политики, от финансов, с их поставщиками, клиентами и проститутками, и они судят о Франции по этим негодяям, пожирающим ее»***. Когда Ромен Роллан говорил «лучшие среди нас» о тех, кто хранил уважение к искусству и к жизни, мы, молодые люди его времени, думали о нем.

* Роллан Р. Собр. соч., т. 4, с. 324—325.
** Там же, с. 324.
*** Роллан Р. Собр. соч., т. 5, с. 130—131.

Кристоф умирал, вспоминая о своем детстве.

«Прозвучали три мерных удара колокола. Воробьи на окне чирикали, напоминая Кристофу, что пришел час, когда он бросал им крошки, остатки своего завтрака. Кристофу приснилась его маленькая детская комната... колокола звонят, скоро рассвет. Чудесные волны звуков струятся в прозрачном воздухе. Они доносятся издалека, вон из тех деревень... Позади дома глухо рокочет река. Вся жизнь, подобно полноводному Рейну, проносится перед его глазами»*. Все успокаивается. Все объясняется само собой. «Это высшая ступень искусства, как я думаю, когда произведение не нуждается в комментариях»**.

III. НАД СХВАТКОЙ

Стефан Цвейг писал однажды Ромену Роллану:

«Как все хорошо складывается в Вашей жизни! Слава пришла к Вам очень поздно, но как раз в тот момент, когда Ваш авторитет был необходим в схватке. Подумайте только: если бы во время войны 1914 года никто не прислушался бы к Вашему голосу... Ничто не было случайным, и все необходимым: Мальвида фон Мейзенбуг, Толстой, социализм, музыка, великая война, Ваши страдания, чтобы сделать Вас таким, каким Вы стали... Ваша жизнь одна из тех редких жизней, события которой делают ее сходной с произведением искусства,— извилистая дорога, ведущая к неизвестной цели. Эта цель и стала, с моей точки зрения, моральным испытанием Ваших идей в войне».

Война 1914 года в самом деле стала для Ромена Роллана пробным камнем. Она уже сама по себе внушала ему ужас, но главное было в том, что войну между Францией и Германией он рассматривал как братоубийство. Его взрастила и сформировала немецкая музыка; в Германии он имел многочисленных друзей. И вместе с тем он, как никто другой, чувствовал себя французом, сыном француза, французом неисчислимых поколений, страстно любящим свою страну. Он признавал, что на практике в августе 1914 года молодому французу не оставалось ничего, как идти сражаться, но для него, у которого и возраст был не призывным, и здоровье уже не годилось для военных походов, долг, как он думал, был в другом.

* Роллан Р. Собр. соч., т. 6, с. 364.
** Ален.

Надо было спасать цивилизацию. Он хорошо понимал, что европейская цивилизация, наша цивилизация — самая богатая и самая ценная — находилась под угрозой этой гражданской войны. Он видел, что молодые герои, уходившие на фронт с таким мужеством, не знали, куда они идут. Конечно, долг был ясен: защищать свои земли, свои очаги. Ну а потом? Как примирить любовь к Родине и спасение Европы? Жизнь внезапно поставила его перед выбором. Терзаемый сомнениями, он ждал, что в ночи раздастся могучий голос и скажет: «Сюда!» Но ничего не было слышно, кроме шума сражений. Те, которые шли в атаку во время дела Дрейфуса — Анатоль Франс, Октав Мирбо [16],— молчали. Все отреклись, Жореса убили. «Повсюду — смертоносная ненависть, разжигаемая ораторами, которые сами ничем не рискуют». Друзья Роллана — Пеги, Луи Жийе, Жан-Ришар Блок [17]— сражались, он же находился в Швейцарии; он полагал, что его обязанность — сказать то, чего никто ни во Франции, ни в Германии не осмелился бы сказать.

«Великий народ, втянутый в войну, должен защищать не только свои границы; он должен защищать также и свой разум. Он должен спасать его от галлюцинаций, от несправедливостей, от глупости, которые это бедствие спускает с цепи. Каждому своя обязанность: армиям — охранять родную землю. Людям мысли — защищать свою мысль. Если они заставят ее служить страстям своего народа, может случиться, что они сделаются их полезными орудиями; но они рискуют предать разум, который занимает не последнее место в наследии этого народа» *.

Он надеялся, что, если бросить призыв к справедливости, самые выдающиеся немцы ответят на него. 29 августа 1914 года, узнав о разрушении Лувена, большого культурного центра, он написал Герхарту Гауптману [18]: «Я не из тех французов, которые Германию считают варваром. Я знаю умственное и нравственное величие вашей могучей расы... Я не ставлю вам в укор наш траур, ваш траур будет не меньше. Если Францию разрушат, то же самое будет и с Германией». Но он упрекал немцев за чудовищные и бессмысленные действия.

«Вы бомбардируете Малин, вы сжигаете Рубенса. Лувен уже не больше как куча пепла... [19] Но кто же вы такие? Чьи внуки вы — Гёте или Аттилы?.. [20] Жду от вас ответа, Гауптман, ответа, который был бы поступком» **.

* Роллан Р. Собр. соч. Л., 1935, т. XVIII, с. 9.
** Там же, с. 11, 12.

Ответ пришел отрицательный и резкий. Девяносто три немецких интеллигента в своем манифесте выступили с защитой кайзеровской мании величия. Томас Манн в приступе гнева и раненой гордости защищал как знак доблести все то, в чем обвиняли Германию противники. Интеллигенция во времена войны то ли из-за инстинкта самосохранения, то ли из-за боязни общественного мнения отрекалась от разума. Ромен Роллан опубликовал тогда в «Журналь де Женев» знаменитую статью «Над схваткой», которая вначале была озаглавлена «Сильнее ненависти». Эта статья вызвала во Франции невероятную ярость. Не только заведомые националисты из писателей обвиняли автора в том, что он больше не француз, но даже друзья, которые любили Роллана и восхищались им, считали, что в разгар войны необходимо единодушие и он не должен был откалываться.

Перечитывая статью сегодня, когда все страсти погасли, видишь, насколько она разумна и умеренна. Что говорил он? Он обращался прежде всего к тем, кто сражался, к Луи Жийе, к Жан-Ришару Блоку: «О друзья мои... что бы ни случилось, вы поднялись на вершины жизни и вы подняли на них с собою вашу Родину... Вы исполняете свой долг. Но выполнили ли его другие? Нет, хозяева общественного мнения не выполнили своего долга. Как, в руках у вас было такое богатство жизни, все сокровища героизма! Ради кого вы растрачиваете их? Ради европейской войны, этой кощунственной схватки, в которой мы видим Европу, сошедшую с ума, всходящую на костер и терзающую себя собственными руками, подобно Геркулесу!» * Он упрекал не бойцов, а псевдогероев тыла в том, что они уготовили будущее, которое ничем не искупить:

«Эти избранники ума, эти Церкви, эти рабочие партии не хотели войны... Пусть так! Что же они сделали, чтобы ей воспрепятствовать? Что делают они, чтобы ее ослабить? Они раздувают пожар. Каждый подбрасывает в него свое полено» **.

В противоположность тому, что говорили его враги, он утверждал, что самой серьезной опасностью продолжал оставаться немецкий империализм, выразитель интересов феодальной и военной касты. «Это его следует сокрушить прежде всего. Но он не единственный. Придет черед и для царизма» ***. Он был убежден, что преступников ждет возмездие. «Европа не может изгладить из

* Там же, с. 21, 22.
** Там же, с. 23.
*** Там же, с. 27.

памяти насилия, совершенные над благородным бельгийским народом... Но, во имя неба, пусть эти злодеяния не будут искуплены подобными же злодеяниями! Не надо ни мести, ни карательных мер! Это страшные слова. Великий народ не мстит за себя, он восстанавливает право»*.

Я не вижу ничего порочного в этих идеях. И тем не менее в 1914 году их не приняли и — не простили. «Изгнанный из этого запятнанного кровью объединения, я оказался в одиночестве». В одиночестве? Не совсем. Несколько человек осмелились ему писать: Жид, Стефан Цвейг, Мартен дю Гар, Жюль Ромен, Эйнштейн, Бертран Рассел[21]. Мадам Морю-Ламблен цитирует ему несколько строчек из письма Алена: «Надо передать Ромену Роллану, что Ален всем сердцем с ним и что тысячи бойцов разделяют его мысли. Прекрасно, что Ромен Роллан умеет говорить обо всем с должной интонацией. Именно отсюда познаются настоящие мыслители...»

«Отсюда» означало «с фронта», куда Ален ушел добровольцем и служил в одной из батарей.

Но верных друзей можно было сосчитать по пальцам, своре врагов имя было — легион. Он разоблачал когда-то «Ярмарку на площади» и ее продажность. Теперь она мстила ему за это. Даже писатели, не питавшие к нему неприязни, такие, как Морис Донне[22], мимоходом подставляли зачумленному «подножку». Статья называлась «Песнь о Роланде»[23]. «Г-н Ромен Роллан, который на своих двух крыльях парит столь высоко над схваткой... Г-н Ромен Роллан хранит Дюрандаль для нового Соломонова решения. Он разрубает ребенка пополам[24]. Одну половину — Германии, другую — Франции... Г-н Ромен Роллан считает себя также сыном Бетховена, Лейбница и Гёте. Мы не можем разделять вашу высокопарную и презренную германофилию, украшающую ваш французский герб». Другие выступали еще более оскорбительно. «Отдаст ли г-н Ромен Роллан свое сердце очаровательным бошам, за которыми он так ухаживает?»

Уже с 1914 года он опасался последствий неполюбовного мира для Европы: «Что бы он изменил, разве что пробудил желание реванша. Следите за тем, чтобы будущий мир не превратился в угрозу новой войны. Следите за тем, чтобы исправление ошибок не вызвало бы новых, еще более серьезных. Следите за тем, чтобы клятвы союзников не оказались забытыми... и пусть республиканская Франция, сражающаяся с Германской империей, никогда не утратит своего свободолюбия».

* Там же, с. 27.

В 1918 году Ромен Роллан был уверен, что последнее слово будет за союзниками, которым оказали поддержку американцы. Но Запад был разорен, и особенно Франция. «Я думаю, что никогда еще так не проявлялась глупость всех глав государств и правительств всех народов Европы... На протяжении четырех лет каждому государству предоставлялись удобные случаи с выгодой для себя закончить войну, и каждое при подобном случае делало все, чтобы не допустить этого, чтобы оградить себя от возможности избежать разорения».

Русская революция 1917 года вызвала у него живую симпатию, хотя его индивидуализм плохо согласовывался с коммунизмом...

Победа казалась ему опороченной мирной конференцией. Он возлагал некоторые надежды на Вильсона, но обнаружил в нем лишь тщеславного, нерешительного и замкнутого проповедника. На конференции господствовал Клемансо[25], великий человек, но недальновидный. Вернувшись в Париж, Ромен Роллан чувствовал, что он не имеет больше влияния на общественное мнение. Лишний раз подтвердилось, что он греб против течения. Систематически организовывался бойкот его «Кола Брюньона». Журналы отказывались принимать его статьи и рекламировать произведения. Люсьен Декав, сотрудничающий в «Журналь»[26], восхищенный «Кола», решил о нем написать. Он не смог опубликовать своей статьи.

«*23 июня 1919 года.* Шесть часов вечера, я беседую с Суаресом в его доме на улице Кассет, 20. Я слышу раскаты. Сначала я подумал, что это удары грома, раскаты продолжаются. Это подписание мира. Пушки приветствуют его залпами через равные промежутки времени, каждый раз по двадцать залпов. Печальный мир! Ничтожный антракт между двумя бойнями народов! Но кто думал о будущем?»

Кто думал о будущем? Ромен Роллан, и он был прав, думая о нем; это будущее настало в 1939 году.

IV. КОНЕЦ ПУТЕШЕСТВИЯ

Для людей, которым, как и мне, было 20 в 1905 году, великий Ромен Роллан остается и теперь великим творцом «Жизни Бетховена», «Микеланджело», автором «Театра Революции», «Жан-Кристофа», а несколько позднее — «Над схваткой». Но его творчество этим не ограничивается. Из статьи «Над схваткой» рождается аллегорический фарс «Лилюли» и роман «Клерамбо», который

является историей «свободного сознания во время войны», иначе говоря — историей трагических страстей одиночки, в образе которого воплощены в какой-то степени черты автора. Лилюли — это иллюзия; злокозненный Ариэль сталкивает крестьян, похожих друг на друга, но живущих по разные стороны оврага. Богиня Аллоп'их, языческий идол, играет незначительную, но роковую роль. Господь бог, величественный старец, продает маленьких божков обоим лагерям и подстрекает сражающихся.

«Я человек порядка и почитаю правительство — все правительства, какие существуют. Мой принцип, сударь,— быть всегда в хороших отношениях с теми, кто силен. Кто б они ни были, они прекрасны, они добры, они... сильны. Этим все сказано. Бывает, правда, что они сменяются, но тогда и я меняюсь, одновременно с ними, а иногда и на четверть часа раньше. Нет, меня на этом не подловишь! И я всегда, сударь, всегда с теми, кто держит в руках дубинку» *.

Это острая сатира. Вечный Полоний обращается с речью к народам:

«Где вы предпочитаете окочуриться — на земле, под землей, в воздухе или в воде? (Мне лично вода всегда казалась отвратной, легкое вино, по-моему, гораздо приятнее.) Хотите ли вы получить пулю в живот — круглую или заостренную, черную или золоченую, а может быть, шрапнель, чемодан, осколок или, наконец, добрый удар штыком, который и по прошлым войнам вам уже хорошо знаком. Желаете, чтобы вас как клопа раздавили или как курицу распотрошили, зажарили или сварили, сделали из вас котлетку или биток или пропустили сквозь вас электрический ток. Это считается особенно шикарным... Мы для вашего блага устраняем лишь то, что признано чересчур вульгарным, грубым, необразованным, варварским и нецивилизованным, как, например, подводные лодки и вонючие газы, а на все прочее без отказа принимаем любые заказы, ибо мы войну без устали совершенствуем и полируем, под орех разделываем и лакируем, памятуя, что она-то и есть то незыблемое основание, на котором воздвиглось цивилизации мощное здание! В самом деле, не будь войны, так и мир не имел бы цены. И не война ли помогла нам создать — in saecula pocula **— Лигу Наций. Заметьте, как все это связано! Не будь наций, не было б Лиги Наций. Не будь наций, не было бы войны, не будь войны, не было бы наций. Откуда

* Роллан Р. Собр. соч. в 14-ти тт. М., ГИХЛ, 1956, т. 7, с. 238.
** Приобщимся к вечности через бокал вина (*лат.*).

ясно, что все и сейчас прекрасно, а будет еще лучше» *.

Манера изложения с ее ритмом, аллитерациями, многочисленными и забавными перечислениями напоминает Рабле. В таком же духе написан и «Кола Брюньон», ставший как бы реакцией против десятилетней скованности в доспехах «Жан-Кристофа». «Я ощутил неодолимую потребность в вольной галльской веселости, да, вплоть до дерзости» **. В то же время возвращение к родной земле, к нивернезской Бургундии, разбудило всех Кола Брюньонов, живших в Роллане.

Право, безумны те, которые хотят сделать космополита из этого француза по происхождению и культуре, любимыми учителями которого, как он неоднократно утверждал, были Монтень и Рабле. Конечно, он любил Шекспира и Данте, Бетховена и Толстого, конечно, ему были близки индусские мистики. Ничто из великого ему не чуждо.

Он верил, что ради спасения цивилизации нужно сблизить людей, не как Полоний — речами, а действиями. Он считает необходимым объединить Европу, а затем, быть может, создать и Евразию, но не уничтожая особенностей каждой нации.

«Никогда мне не могла бы прийти в голову мысль о стирании особенностей рас и людей. Не следует обеднять мир».

Музыка помогает понять эту гармонию диссонанса. «Не так же ли мы устроены, как в музыке ноты,— говорил Шелли [27],— одни для других и не похоже друг на друга». Интернациональный язык музыки сближает сердца. Бетховен одинаково понятен французу и немцу, американцу и итальянцу. Музыкальны и выразительны средства, любимые Роменом Ролланом — романистом. «Я всегда к ним возвращаюсь,— говорил он,— при необходимости придать этим человеческим эпопеям развязку, аналогичную той, которую я предполагал дать драме революции: страсти и вражда растворяются в великом спокойствии природы. Безмолвие бесконечных просторов сильнее людских волнений, они тонут в нем, как камень в воде».

В гармонии сочетаются любовь и ненависть, героизм и отреченность: durch Leiden Freude, через страдание к радости — это и есть история Жан-Кристофа. Это и история Ромена Роллана.

Страдание, он познал всю его глубину, когда писал «Над схваткой». После войны он обрел личное счастье, женившись в 1934 году на молодой русской женщине, француженке по матери,

* Роллан Р. Собр. соч., т. 7, с. 254.
** Там же, с. 9.

которая стала для него другом и помощником. Он вновь почувствовал счастье созидания, он начал писать большой роман «Очарованная душа», представляющий историю женщины, «историю любви и смерти», обогащая свой «Театр Революции», написал большое музыковедческое исследование о Бетховене — «Творческие эпохи». Переведенный на все языки, тем, кто не знает всех обстоятельств его жизни, он кажется и одним из самых знаменитых, и одним из самых одиноких в своей стране французов. Но это не так. В самой Франции у него были и есть верные друзья: Клодель, Луи Жийе, Арагон, Жан-Ришар Блок, Роже Мартен дю Гар, Ален. За несколькими исключениями, его дружеские отношения отклоняются «влево». Его очень любят в Советской России. В Англии — Бернард Шоу, Бертран Рассел, иногда навещающие его. Они принимают Роллана за его осуждение войны, за его стремление подняться над кастовыми предрассудками. И однако, он остается аристократом по духу. О том говорят его внешний облик, его утонченность. Хотя он принимает революцию и желает ее, он боится ее опасных последствий. Истеричность толпы внушает ему страх. Пролив кровь, она обезумевает. Он изобразил ее жаждущей кровопролития в «14 июля». Она убивает Оливье в «Жан-Кристофе». Человек человеку волк. Что же в таком случае делать? Если избранные внемлют речам Полония и предаются легкомысленным играм в «Ярмарке на площади»? Если массы невежественны и жестоки, если само правосудие неправедно, на что же можно надеяться? Не это ли путь к черному пессимизму?

Ромен Роллан не пессимист и не оптимист. Он считает, как и Готтфрид, что нужно почитать каждый встающий день, пытаясь примирить противоречивые наклонности, свойственные каждому из нас. Он отказывается принадлежать к какой-либо партии, какова бы она ни была. Его роль — бороться с жестокостью и ненавистью среди друзей, как и среди врагов. Кем же он хочет быть? Моралистом в широком смысле слова, то есть не просто человеком, поучающим кого-нибудь, мастером отточенных максим, а писателем, который воспитывает души, который заставляет их увидеть все, что в них есть прекрасного. А каким образом? Путем общения с природой, с искусством, с прекрасным. «Я понял, что именно в этом расхожусь с Толстым: я придаю основное значение здоровой красоте. В основе большого искусства лежит гармония, и оно приносит душе удовлетворение, покой, равновесие. Оно сообщает их одновременно нашим чувствам и разуму, так как и те и другой имеют право на радость».

Вот почему, невзирая на моду, я остаюсь сторонником Ромена Роллана. В лучших своих произведениях он велик. Он хорошо понимает, что искусство «впадает» в природу. Музыка, живопись, книги являются необходимыми средствами, чтобы ввести в мировой хаос гармонию, доступную человеку.

«Искусство — тень человека, брошенная на природу. Неизмеримые богатства природы проходят сквозь наши пальцы. Человеческий разум хочет удержать воду, которая течет через сеть. Разум нуждается в этой лжи, чтобы понять непонятное, и так как он хочет в это верить, он верит. Время от времени какой-нибудь гений, сталкиваясь мимолетно с природой, замечает вдруг стремительность реального, которая не вмещается в рамки искусства». В жизни Жан-Кристофа наступали моменты, когда, очарованный природой, он готов был оставить искусство. Сам Ромен Роллан, восхищаясь красотой некоторых пейзажей, видел в них нечто, что человеку никогда не воссоздать. Но, как и его герой, он снова и снова возвращается к своему искусству, потому что он человек, а человек именно через искусство лучше познает природу.

«О Музыка, мой старый друг, ты лучше меня. Я неблагодарный, я гоню тебя прочь. Но ты, ты не покидаешь меня, тебя не отталкивают мои капризы. Прости, ведь ты прекрасно знаешь: это только блажь. Я никогда не изменял тебе, ты никогда не изменяла мне, мы уверены друг в друге. Мы уйдем вместе, подруга моя. Оставайся со мной до конца» *.

V

В 1937 году, прожив двадцать шесть лет в Швейцарии, Ромен Роллан купил дом во Франции, в Везеле, через который проходили все крестовые походы: место, вполне достойное этого крестоносца. Едва он расположился на новом месте и начал работать над «Робеспьером», как было заключено мюнхенское соглашение. В сентябре 1939 года он обратился к Даладье[28], чтобы выразить свою приверженность лагерю союзников. И потому, что защищаемое дело было столь же важно, как и сражение при Вальми, он отдает ему всего себя. Со своей террасы в Везеле он видел на равнине, где прежде читал проповеди святой Бернард[29], бегущие в облаке пыли армии. Над ними, в чистом летнем небе, Лилюли сверкала своей боттичеллиевской красотой и сеяла иллюзии. Молодым людям он

* Роллан Р. Собр. соч., т. 6, с. 360.

советовал не отчаиваться в случае поражения. «Испытание лишь оздоровит крепкое племя. И я вижу, как из глубины поражения восстает окрепшая и помолодевшая Франция — стоит ей лишь этого захотеть. Я верю в будущее своей родины и всего мира. И я прощаюсь с молодежью, и в сердце моем царит мир, хотя кругом война, и дух мой спокоен, хотя земля вокруг содрогается. Я, как Кандид, возвращаюсь в свой сад. В свой ничем не огороженный сад».

Его жизнь кончалась, как симфония Бетховена, многократно повторенным утверждением, полнозвучным аккордом. Христофор[30] пересек реку. «Всю ночь он шел против течения... Те, кто видел, как он отправлялся в путь, говорили, что он никогда не вернется; долго вслед ему неслись издевательства и насмешки...

Теперь Христофор уже далеко, до него не доносятся крики оставшихся на берегу... Христофор, почти падая, достигает наконец берега. И он говорит младенцу:

— Вот мы и пришли! Как тяжело было нести тебя! Скажи, младенец, кто ты?

И младенец ответил:

— Я — «грядущий день» *.

Оптимистический вывод? Совсем нет. Потому что день, который должен родиться, не увидят ни Христофор, ни Роллан. К тому же этот день будет столь же суров, как и предшествующий. Но труд, от зари до зари, окончен. Ребенок на берегу. Теперь ваша очередь, молодые люди!

* Там же, с. 366.

В мире не мало нас — тех, кто считает, что Ален был и остается одним из величайших людей нашего времени *. Что касается меня, я охотно скажу «величайшим» и из современников его соглашусь поставить рядом с ним только Валери, Пруста и Клоделя.

* Статья дается в сокращении.— *Прим. ред.*



Ален

I. ЖИЗНЬ

Ален, настоящее имя которого Эмиль Шартье, родился в Мортане 3 марта 1868 года; учиться он начал в католическом коллеже этого города. Учителя находили в нем разнообразные таланты; при желании он мог бы стать физиком, поэтом, музыкантом или писателем; он захотел одного — оставаться свободным и уметь точно мыслить. Его привлекла сперва Политехническая школа, но вскоре он передумал, решил поступить в Эколь Нормаль (на гуманитарное отделение), «ибо это было легче», и получил стипендию в лицее Мишле в Ванве. Там он слушал лекции Жюля Ланьо[1], преподавателя философии, «великого Ланьо—по правде говоря, единственного человека, которого я признавал божеством».

Ланьо был глубоким мыслителем и отличался твердым характером; его курс состоял лишь из двух тем: одна — о восприятии, вторая — о суждении. В душе своего ученика Ланьо оставил неизгладимый след. Шартье поступил в Эколь Нормаль в 1889 году. Брюнетьер, «царивший» тогда в Эколь Нормаль, горячо поощрял порывы молодого философа, который с легкостью защитил диссертацию, после чего начал в коллеже Понтиви преподавательскую карьеру. В Понтиви, а затем в Лориане ему пришлось учиться этой нелегкой профессии. Ален читал лекции свободно, импровизируя и насыщая их примерами, взятыми у поэтов, романистов, из повседневной жизни; лекции эти приводили учеников в восторг. Очень скоро они стали боготворить его так же, как сам он боготворил Ланьо. Именно в Лориане благодаря делу Дрейфуса он втянулся в политику. В нем пробудился радикал — гражданин лояльный, но не смиренный, «гражданин вопреки властям». Он выступал в народных университетах[2], а затем, чтобы поддержать радикальную городскую газету, стал писать для нее хронику.

Назначенный в руанский лицей Корнеля, он и здесь немедленно завоевывает такой же авторитет. В «Депеш де Руан э де Норманди»[3] он начал в 1906 году писать под псевдонимом Ален ежедневные «Суждения» — корреспонденции на пятьдесят строк, ставшие самым поразительным явлением тогдашней журналистики. Достойно восхищения, что в течение долгих лет политическая газета могла каждое утро печатать смелый и зачастую трудный текст, не только не отталкивая этим читателей, но приводя их в восторг. Стиль «Суждений» был строгим, мысль — возвышенной и без лести. Однако их читали. Многие вырезали и хранили эти шедевры, смутно угадывая стоявший за ними гений. Впоследствии

лучшие из «Суждений» были собраны в один том, выходивший под заглавием «Сто одно суждение Алена» (1908, 1909, 1911, 1914, 1928 годы). Кроме того, под псевдонимом Критон он писал замечательные диалоги для «Ревю де метафизик э де мораль»[4].

В 1902 году благодаря успеху своей преподавательской деятельности он был приглашен в Париж, где читал лекции сначала в лицее Генриха IV (в то же время возглавляя подготовительное отделение в Эколь Нормаль), в котором он воспитал несколько поколений молодых французов. Кроме того, в коллеже Севинье он вел класс девочек. Лекции его были так прекрасны, что на них приходили студенты из Эколь Нормаль и даже люди постарше. Своим воспитанием ему обязаны самые различные личности: писатели, в том числе Симона Вейль, Жан Прево, Пьер Бост, Анри Массис, Самюэль де Саси, Морис Тоэска[5], политические деятели и преподаватели, такие, как Мишель Александр, впоследствии издававший «Суждения».

«Всем, кого он воспитал,—пишет Жильбер Спир[6],—Ален внушил ряд принципов, определенные убеждения, не связанные с религиозной и политической принадлежностью, с религиозными и политическими ярлыками. Мы узнали от него, что честность и смелость — это основные достоинства разума; что умственные способности каждого таковы, каких он заслуживает; что в раздражении, самодовольстве, страхе или неверии в свои силы глупость подстерегает любого из нас; что простейшие вопросы оказываются нелегкими, если к ним приглядеться; что проблемы запутаннейшие упрощаются, если действовать методично и настойчиво; и, наконец, что свобода представляет для человека основную ценность». Важно напомнить, что Ален был преподавателем философии и знал свое дело.

В 1914 году, уже в зрелом возрасте, освобожденный от военной службы Ален решил стать добровольцем. Он был противником всякой войны, но считал, что нужно повоевать, чтобы иметь право судить о ней. Он отказался стать офицером и всю войну прослужил в артиллерии рядовым. Об этом тяжелом испытании он написал две прекрасные книги: «Марс, или Рассуждение о войне» (1921) и «Военные воспоминания» (1937). Как раз находясь в армии, во время вынужденных передышек он написал «Теорию искусств» и «Восемьдесят одну главу о Разуме и Страстях».

Итак, он стал автором. Один из его друзей, Мишель Арно, принес Галлимару[7] сборник руанских «Суждений»; «Марс» и «Теория искусств» были предложены тому же издателю и сразу приняты. Ален

возобновил свои лекции в лицее Генриха IV и лицее Севинье. Мало-помалу ярость, вызванная «Марсом», утихла. «Я возвращался к человеку,— говорит он.— Я любил этого поэта как в злом, так и в добром. Я начинал понимать и то, как несчастье и счастье преображаются в поэзии, и то, что мифология, искусство и религия служат нам повседневным облачением...» В лекциях его появилась особенная тонкость, перспектива, блеск красноречия. Эта вновь обретенная умиротворенность выразилась в «Идеях и эпохах» — книге, написанной в душевном благоденствии, книге, ароматом своим напоминающей «возвращения» воинов у Гомера[8].

Начиная с этого момента большие работы следуют одна за другой. В «Богах» Ален излагает свои идеи о религиях. Он видит в них вынесение человеком своих страстей, страхов и надежд в равнодушный космос. Он показывает, что следующие одна за другой религии, начиная с магии в сказках и кончая христианством, являются не эпохами, но уровнями человеческого развития, ибо все они продолжают существовать в каждом из нас. В «Беседах на берегу моря» — быть может, самой трудной, но вместе с тем и самой глубокой его работе — он излагает свою метафизику. В «Идеях» он разбирает Платона, Декарта и Гегеля, не излагая их, но заново осмысляя. «Находить то, что хотели сказать лучшие,— это-то и значит открывать».

Ален, который ни за что не хотел допустить, что философия есть отрасль знания, отличная от сферы прочих человеческих идей, от религии и искусства, всю жизнь оставался страстным читателем романов и великолепным литературным критиком. Его «Размышлениям о литературе» придают завершенный характер «Стендаль», «Читая Диккенса» и, главное, «С Бальзаком» — несомненно, лучшая из всех книг, в которых рассматриваются подлинный смысл «Человеческой комедии» и ее глубочайшие совершенства. Следует заметить, что в чтении своем Ален всю жизнь ограничивал себя немногими произведениями, которые без конца перечитывал и знал досконально. Его спутниками были несколько великих умов; остальные для него не существовали.

Наряду с мастерами прошлого он высоко ценил Клоделя и Валери. С этим последним через посредство Анри Мондора[9] он завязал дружбу и в любопытных заметках на полях прокомментировал «Очарования» и «Юную парку». Мне думается, Ален сам был по природе своей поэтом, но предпочел писать прозу, ибо проза строже и не позволяет выдавать напевы за мысли. Он был также моралистом, и в его «Сердечных приключениях» мы находим анализ

страстей — любви, честолюбия, жадности,— который оставляет позади то, что писали на эту тему Ларошфуко, Лабрюйер и даже Стендаль.

К тому моменту, когда он подал в отставку, он уже давно страдал полиартритом. Болезнь эта внезапно обострилась, и всю оставшуюся жизнь ему пришлось прожить отшельником в своем маленьком доме в Везине, так как передвигаться он мог лишь от кровати к столу, за которым писал (или читал) весь день. Он никогда не жаловался, а ум его оставался чрезвычайно живым, так что у посетителей создавалось впечатление, словно они становятся умнее и моложе благодаря восьмидесятилетнему старцу. Многие из прежних учеников, теперь его последователи, регулярно приезжали каждую неделю в Везине. Как в 1914 году, когда в соответствии со своими принципами он решил воевать простым солдатом, как во время дела Дрейфуса, когда он защищал республику, так и в глубокой старости, больной, парализованный, страдающий, он проявлял стоическое спокойствие, достойное Эпиктета[10].

Всю свою жизнь Ален избегал официальных почестей. Он отказывался от наград, чинов и даже от кафедры в Сорбонне. За три недели до смерти он неожиданно удостоился высокого отличия — Национальной литературной премии, присуждаемой впервые. Его похороны на кладбище Пер-Лашез были скромными, но волнующими. Поколения сошлись разные, чувства были общими. Человек ушел; творчество его только начинало свою славную жизнь. Автор этой книги имел честь выступить в тот день от имени друзей Алена. Речь эта приводится здесь, ибо в ней с искренним волнением воспроизведен его великий образ.

II. НАД ГРОБОМ АЛЕНА

«Мы собрались в этом печальном месте, чтобы почтить память учителя и друга. Мертвые уже не мертвые, если живые благоговейно воскрешают их. Как-то прекрасно сказал Гомер: «Мертвые оживают благодаря живым, благодаря им узнают они окружающее и обретают дар речи — благодаря этой свежей крови, которую тени их пьют и которая на какое-то время возвращает им память». С детства питались мы мыслью Алена. Настал день, когда тень Алена должна питаться нашею мыслью. Именно потому, что он присутствует в каждом из нас, ныне он вступает в вечность.

Все, что мы в нем любили, все, чем мы восхищались,— все это остается. Наши идеи и наши труды, наши чувства, действия и даже

наши мечты несут на себе отпечаток его величия. Здесь много нас — тех, кто был свидетелем этой славной жизни; мы передадим память о ней и ее пример последующим поколениям. Сократ не умер, он жив в Платоне[11]. Платон не умер, он жив в Алене. Ален не умер, он жив в нас.

Есть люди, которые начинают жить лишь благодаря смерти. Ален любил слово «легенда», ибо легенда[12], надо сказать,—это история жизни, уже очищенная временем и забвением. Но жизнь нашего учителя сама по себе была легендой. Мы постоянно находили в ней то высочайшее благородство, которого искали. Возвышенность мысли, красота речи, смелость в решениях — все это постоянно и щедро нам расточалось. «Я любил Ланьо»,— говорил он о своем учителе. Мы любили Алена — и любили преданно.

Седовласые ученики, с радостью приезжали мы в Везине, в дом, бывший для нас одним из святилищ разума, дабы посидеть рядом с этим мудрецом. Старость была жестока к нему. Его изуродованные, потерявшие гибкость конечности отказывались служить. Он страдал. Но он никогда не жаловался. Его приветливая улыбка свидетельствовала о неизменнейшем дружеском расположении. Верный сократовскому методу, старый учитель возбуждал мысль посетителя каким-нибудь резким, но дружелюбным выпадом, и искрометные мысли о сущем, рождаемые его поэтическим гением, били ключом. Его чудесная жена, заботливо и нежно облегчавшая ему тягостное бремя болезни, внимательная и скромная, поддерживала беседу. Вскоре являлись великие тени — Декарт, Стендаль, Бальзак, Огюст Конт[13]. Незабываемые встречи!

Когда в последнее воскресенье мы вошли в его маленькую комнату, тело нашего учителя, исхудавшее от долгого поста, покоилось на кровати. Его навеки застывшее лицо, которому смерть придала законченную форму, выражало какое-то безмерное и нежное лукавство. На какое-то мгновение мне показалось, что я вновь вижу загадочного и веселого молодого профессора, который почти пятьдесят лет назад в Руане вошел в наш класс и написал на грифельной доске: «Всеми силами души надо стремиться к истине». Долго стоял я у этой постели. Естественно, что мысль наша обращается к мертвым, служившим нам образцом, ища у них примера и наставлений. К чему же взывал он и какую клятву надлежало принести ему?

Я думаю, что клятва эта состоит из одного слова: надежда. Ален призывает нас доверять человеку, что ведет к уважению его свобод, доверять нашему разуму, чтобы, преодолевая ошибки, двигаться к истине, и доверять нашей воле, дабы находить пути в огромном космосе, который состоит из различных сил и сам по себе ни к чему не стремится. Кто умеет одновременно сомневаться и верить, сомневаться и действовать, сомневаться и желать, тот спасен. Таково его послание; таков образ, который мы должны сохранить в себе живым, дабы не угас дух Алена. Слово прощания, с которым мы к нему обращаемся,— это обязательство. Мы клянемся по мере сил своих быть верными его наставлениям и его примеру.

Это будет легче исполнить, если между собою мы, его бывшие ученики и друзья, сумеем сохранить прекрасные братские отношения, которые объединили нас сегодня вокруг его гроба. Мы знаем, что он любил посмертные чествования, на которых великие мертвецы указывают путь живущим, и что он высоко ценил благочестивый жест, когда кладут свой камень в пирамиду над могилой. Быть или не быть — Алену и нам,— надобно выбрать. От нас зависит, будет ли Ален жить. Мы закладываем сегодня первый камень этого монумента разуму».

III. СУЖДЕНИЯ

Все созданное Аленом можно разделить на две части, различающиеся не в теоретическом отношении и не по своему методу, но по составу. Первая из них — огромное здание «Суждений», вторая — законченные работы, такие, как «Боги», «Теория искусств», «История моих мыслей» или «Беседы на берегу моря».

Суждение как литературный жанр было детищем Алена. Это стихи в прозе на две страницы, писавшиеся каждый вечер для ежедневной газеты. «Гений есть, либо его нет»,— сказал бы Стендаль. Гения было больше чем достаточно, но «без твердой решимости писать к определенному дню эти маленькие поэмы никогда не были бы написаны». Какой-нибудь чемпион по бегу на сто метров стал бы задыхаться на более длинной дистанции. В «Суждениях» Ален без труда проявлял себя в полную силу. Он ставил себе условием заполнять ровно две страницы, уверенный в том, что это ограничение будет служить ему такой же опорой, как поэту строфа.

Другое условие: никакой отделки. Всякому слову, написанному его сильным и размашистым почерком, надлежало остаться. Фраза должна была приноравливаться к тому, что ей предшествовало. Произведение становилось образцом для самого себя. Оно уверенно следовало к финишу, отбрасывая любые мысли, которые могли бы его задержать. В результате они начинали проступать в том или

ином штрихе, в какой-то метафоре. «Отсюда,— говорит Ален,— своего рода поэзия и сила. Так композиторов, сочиняющих фугу, иногда увлекает stretto, момент, когда все сходится, чтобы в конце концов стянуться в кольцо. Все является в какой-то сутолоке, и надо уплотнять, надо двигаться дальше, да побыстрей. Таков и мой акробатический трюк, насколько я могу судить о нем; к тому же он не удавался мне один раз из ста».

Этот галоп, ежедневно кончавшийся преодолением препятствия, то есть последней строки, продолжался в «Депеш де Руан» до самой войны 1914 года. Никто еще не дерзал заниматься журналистикой такого стиля; я не думаю, чтобы мы увидели когда-нибудь подобную ей. Читатели были в восхищении. Многие читали «Суждения» Алена раньше, чем новости. После войны тон его изменился. У этого бывшего рядового было тяжело на сердце, горькие мысли одолевали его. «Суждения», выходившие теперь тетрадками, стали длинней. Однако акробат оставался верен изобретенному им трюку, так же как философ — своим темам. И своему стилю. Ибо в этом была основа всего. «Мы стремились философию сделать литературой; с другой стороны, литературу — философией». Обе эти цели были достигнуты. Ален навсегда сохранил особую слабость к своим «Суждениям» первых лет. Он писал мне, посвящая одну из книг: «Это прекрасное издание переносит меня в лучшую пору «Суждений». Те, что здесь, метафоричны. Читателю надобно многое угадывать. Я встречаю на этих страницах непосредственность, которой у меня больше нет». И в надписи на более позднем сборнике: «Я нахожу здесь меньше поэзии и больше внешней серьезности. Вот что значит постареть, тем хуже для меня». Это было несправедливо. Его последние «Суждения» нравятся мне не меньше, чем первые. Они более мрачны, но то же относится и к эпохе.

Мне даже кажется, что очарование «Суждений» Алена заключается, в частности, в том, что различные годы и периоды вызывают в них соответствующие изменения. Замечаешь, как в них поднимается и опускается щит Ориона [14]. Времена года водят в них свой хоровод. В свою очередь вереницей шествуют праздники. Пасха, троица, праздники Тела господня и всех святых, рождество каждый раз становятся поводом для новых размышлений. На заднем плане различаешь времена года в иной перспективе, той, где главная роль отведена прецессии равноденствий [15], а также Великий Холод, который снова переместит центр мировых культур в Вавилон и Тир [16].

Читателю, пресытившемуся слишком долгими поисками того, «что в этом мире устаревает быстрее всего,— новизны», следует лечиться прекрасными творениями. Ему нужно вернуться к испытанным книгам, которые избавляют от необходимости выбирать и побуждают нас мыслить. «Гимнастика в качестве противоядия от настоящей войны — вот чем, по сути, оказывается для нашей души «Илиада». Я добавлю: и «Суждения».

В этом длинном ряду «суждений» у Алена есть излюбленные темы. Он интересуется всем на свете и рассуждает как о дрессировке лошадей, так и о любовных страстях, политических хитростях, искусстве художника, войне, боге. Но каждое рассуждение подкрепляется у него несколькими центральными идеями, составляющими как бы остов его мысли,— идеями, к которым он постоянно возвращается, чтобы получше отшлифовать их. Он повторяется? Конечно, повторяется. «Говорят, что я повторяюсь,— писал Вольтер.— Что ж, я буду повторяться до тех пор, пока не исправятся». Что касается Алена, он повторяется, чтобы исправлять себя, чтобы сильнее и поэтичнее сказать о том, что считает существенным.

И всегда он отправляется от реальности. Птица, дерево, человек за работой, солнце, встающее на горизонте, какое-нибудь прелестное чудовище, встреченное у Реца или Сен-Симона,— вот от чего отталкивается его мысль. Мир вещей не может существовать без разума. Но с другой стороны, реальность — единственное, что направляет наши мысли. Диалектик* хотел бы жить в изолированном мире — мире идей, но мир един, и, как говорит Платон, мы дети земли, неотделимые от деревьев и скал. Ни один мыслитель, за исключением Платона, не был связан так прочно, как Ален, с кругом человеческих дел и искусств. Он любил разъяснять мысль на примере тела. Он знает, что раздражение часто объясняется тем, что человек слишком долго стоял. «Не пытайтесь его образумить, но предложите ему кресло». Он отмечает, что люди в очках верховодят другими, потому что поймать их взгляд невозможно. «Отражения в стеклах обманывают. А это дает время». Он был очарован моим рассказом о том, как Дизраэли, который не курил, принял предложенную Бисмарком сигару, чтобы паузы во время курения не давали тому преимущества [17]. Он считал, что поэзия не что иное, как мысль, опережающая ее.

Тело выдает характер. Глядя на дикого барана или козла, Ален замечает, что так же, как баран всегда останется бараном, а козел — козлом, скупец всегда будет скупцом, а льстец — льстецом.

* В данном контексте слово «диалектик» употребляется в смысле «метафизик».— *Прим. ред.*

Гобсек не нуждается в добродетели Попино[18], и к тому же она ему не под силу. Но Гобсеку под силу добродетель, свойственная Гобсеку. Как раз потому, что характеры постоянны, можно на характеры полагаться. С одинаковым блеском Ален, подобно Бальзаку, показывает, как профессия формирует человека, и, подобно Монтескье, выявляет механизм, передающий народам характер тех мест, где они живут[19]. Глубокие заливы Англии в сравнении с венецианскими лагунами заранее предвещали лучшие парусники и более отважных моряков. «Так континент перегоняет стада своих туманных идей на острова, омываемые со всех сторон; и стрижет их Дарвин — мореплаватель»[20].

Подобно морю, человеческое тело знает приливы и отливы, и мысли необходимо взлетать и падать вместе с ними. За вспышкою гнева приходит отлив, то есть усталость. Такова действительность, и, что бы мы ни делали, человек не станет совершенно бесстрастным. Это не означает, что он не способен управлять собой посредством сравнительно легких усилий. Если моряк умеет править, парусная лодка, чтобы добраться к нужному месту, будет использовать силу ветра, прилива и отлива. Опытному политику знакома слепая сила толпы; он старается не раздражать ее и приближается к берегу зигзагами. «Нужно твердо держаться середины между двумя безрассудными крайностями: убеждением, что можешь все, и убеждением, что ничего не можешь».

«Все эти суждения как одно обязаны воле и посвящены ей». *Обязаны воле,* ибо возникли из твердой решимости каждое утро приниматься за работу и не прикасаться к уже сделанному. *Посвящены ей,* ибо являют постоянный пример воздействия человека на жизнь и на самого себя. Огромный мир, который нас окружает, не враждебен и не благожелателен. Каждый может действовать в нем, если только способен захотеть. И есть лишь одна возможность действовать, а именно — действовать. Хотеть — значит приниматься за дело и продолжать. «Я сделаю» — это ничто. «Я делаю» — вот решение. Единственное. Хороший крестьянин не вздыхает над чертополохом; он выпалывает его. Начатое произведение говорит куда больше, нежели побуждения и желания. «Счастлив тот, кто видит в проделанной накануне работе следы своей воли».

В свое время ряд «суждений» был извлечен из общей массы, составив трактат о счастье. В этом не было ошибки. «Суждения о счастье» избавили множество читателей от отчаяния, которого никакие действительные несчастья не оправдывали. Но, выделенные из целого, эти суждения о том, как строить жизнь, начинали походить на рецепты. Они выглядят лучше, оставаясь частью широкой панорамы идей. В кругу античных мифов, в атмосфере христианских принципов они блистают совершенством. Благодаря множеству замечаний о том, что такое видимость вещей, мы лучше понимаем, как обманывает нас воображение и, в частности, насколько неверно утверждать, что о смерти своей мы думаем со страхом,— ведь мысль эта беспредметна: мы способны представлять себя только живыми. То, что воображаемая катастрофа почти всегда страшнее, нежели страдания, причиняемые катастрофой действительной, то, что больной страдает сильнее здорового, а этот последний не может представить себе характера его страданий,— вот что надобно усиленно разъяснять, ибо на таком понимании держится душевное спокойствие.

IV. ПОЛИТИКА АЛЕНА

Среди «суждений» есть много политических. В этих вопросах у Алена были твердые убеждения. Его пристрастия могли бы сделать из него что-то вроде Жюльена Сореля, ожесточившегося против власть имущих. Здравый смысл заставлял его признавать необходимость власти, однако без того, чтобы ей поклоняться. Необходимо, чтобы обществом руководили. Без этого оно гибнет. Сначала следует повиноваться. Всякое неповиновение, пусть даже во имя справедливости, ведет к новым злоупотреблениям. Ален, который восхищается Наполеоном, замечает, что он придирался к счетам и остерегался воров, но при этом ими пользовался. Фактом остается, что корсиканское чудовище раздавало пинки всем — маршалам, епископам, министрам, блестящим женщинам — и что наш рядовой находил в этом какую-то справедливость.

Политика Тюрлюра[21] или Наполеона есть такая же профессия, как и выездка лошадей. Одна лишь политика разума оставляет свободу мнений и, признавая необходимость повиновения, отвергает раболепство. Ален — революционер? Этого не скажешь. Он считал, что после каждого переворота на свет появляются такие же власти и что любой из власть имущих, дай ему волю, будет стремиться стать тираном. Противостоять этому может лишь бдительность граждан, которые имеют основания не доверять своим представителям. Даже исполнительная власть должна защищать интересы гражданина от могущественной администрации, которая, предоставь ей свободу действий, привела бы государство к гибели.

Ален боится тех, кто распоряжается чужими делами. В «Суждениях» одним из его любимых персонажей является Кастор, осторожный деловой человек, слегка скуповатый, все делающий самостоятельно. Что-то от Кастора было в Наполеоне, который пересчитывал ядра в ящиках.

Управляющий либо эконом, говорит Кастор, непременно разорят вас. Они будут продавать дешево, ибо разделяют чувства покупателя; они будут покупать дорого, ибо за свои невыгодные сделки получают вознаграждение. «Вы разоритесь; вы уже разорены; ваше состояние разрушается. Наверное, следует обратиться к методам скупца, который все видит в собственном свете. Ведь управляющий сам по себе ничто. Что же сказать о целом сонме управляющих, которые составляют администрацию, хорошо оплачиваемую и находящуюся под плохим присмотром?» Суровый закон, согласно которому нерадивого хозяина управляющий доводит до разорения, действует таким образом и в величественных масштабах государства. «В один прекрасный день ваш тысячеликий управляющий объявит вам, что вы потеряли четыре пятых вашего состояния и что он, управляющий, будет получать в пять раз больше, как того требует справедливость».

Таков Ален — экономист, наблюдатель в стиле Бальзака, отлично понимающий, почему генерала де Монкорне обирают крестьяне, в то время как Гранде наживается[22]. У Маркса он перенял идею о том, что экономика определяет политику. «Мысли чиновника заняты жалованьем». Ален часто говорит о буржуа и пролетариях, но в слова эти вкладывает не тот смысл, что марксисты. В его представлении буржуа — это человек, живущий за счет того, что нравится, и убеждает, как, например, торговец или адвокат; пролетарий — тот, кто живет трудом, как, например, каменщик или ткач. Человек, занимающийся устройством похорон, этот распорядитель условных знаков, является буржуа по преимуществу. С другой стороны, существует ручная сноровка, при которой знаки оказываются совершенно излишними. «В самом деле, чтобы закрыть кран или завести часы, нужны отнюдь не повелительные взгляды». Как и для того, чтобы управлять фабрикой. Чем лучше инженер знает свое дело, тем меньше в нем от буржуа.

Однажды в ранней юности, увидев, как один старик, которого он к тому же любил, банальными комплиментами приветствовал каких-то чиновников-пройдох, Ален сказал себе: «Молодой человек, слушай меня внимательно: ты никогда не будешь приветствовать кого-либо таким образом. Нужно принести теперь же великую

клятву». Большинство людей, как в «Вильгельме Телле», кланяются посаженной на *шест шляпе*, да еще с восторгом и гордостью. Ален никогда не кланялся шляпе Гесслера[23].

Эту смесь послушания и непочтительности нелегко было сохранить, когда философ стал артиллеристом. Однако он сохранил ее. Дисциплинированный солдат-доброволец, имевший свое мнение о начальстве и никогда не льстивший, он научился ненавидеть войну не столько из-за ее опасности (он был отважен и по природе, и по убеждению), сколько из-за рабства, в которое она ввергает граждан, считавших себя свободными. Он пришел к убеждению, что война и подготовка к ней являются величайшим злом нашего общества. Во время войны тираны совершенно выходят из-под контроля. И даже в мирное время — кто решает проблемы вооружения? В отношении численности армии? В отношении союзов? Небольшой круг людей, которые считаются специалистами и заполняют свои речи общими местами. Миллионы других, прочитав расклеенный приказ, будут готовиться к смерти.

Послевоенные «суждения» окрашены чувством великого и праведного гнева. Прежде всего следовало обуздать опасность войны, без чего всякий иной контроль терял смысл. Мы во власти денег, во власти богатых? Да, конечно. Но нужно видеть разницу. Можно сменить хозяина; можно не обращать на него внимания; можно спорить. «Профсоюзы могущественны; это показывает, что сила капитализма совершенно несравнима с силой военной. То, что остается в наше время от рабства,— производное войны и угрозы войны. Именно сюда должны быть направлены усилия свободных людей — только сюда». Свободные люди не смогли понять этого категорического императива. Свободные народы затеяли глупую ссору и тем самым позволили возродиться извечному тирану. Неделю за неделей Ален упорно защищал мир и республику, «от которой трижды отрекаются, которую трижды проклинают и которой трижды изменяют лучшие ее друзья ежедневно, прежде чем пропоет петух. Пусть так. Но пускай в таком случае крик петуха послужит нам предостережением». Он хотел видеть таких представителей, которые не были бы трагическими актерами, ищущими комплиментов, и требовал, чтобы общественное мнение разоблачало тех, кто готов был с великою отвагой посылать других на «поле боя». «Герои прекрасно знают, что господа флейтисты и трубачи оставят их у последнего шлагбаума. Они прекрасно знают, что самые яростные крикуны отступят до Бордо».

Мудрец не был услышан. Бордо еще раз увидел яростных крикунов [24]. Пусть же крик этих петухов послужит нам предостережением.

V. ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Чтобы понять значение искусства в обществе, надобно представить тот самый пугливый кожаный мешок [25], который подрагивает, как шея чистокровного скакуна, и с легкостью переносит свои чувства и страхи на окружающее. Воображение есть мать ошибок, а мечтательность всегда опасна, если остается беспредметной. Роль искусства состоит в том, чтобы направлять ее на реальные и устойчивые объекты. Многие считают, что к искусству приводит определенное исступление; это верно лишь в том случае, если исступление это преодолено. Прекрасное отмежевывается от судорожности, но использует избыток силы, дабы придать природе форму. Музыкальный звук есть тот же крик, но крик управляемый. Роман есть та же страсть, но страсть упорядоченная. Первобытный скульптор, испуганный странными искривлениями ствола, довершает его форму, создавая образ бога, и, закрепив ее, от нее освобождается. Художником становишься, когда самостоятельно создаешь то, что хочешь видеть или слышать. Показать бизона или шалаш можно, лишь изобразив первого и построив второй. Направлять, таким образом, мечтания на определенный предмет полезно уже потому, что неопределенность мыслей — зло более значительное, нежели идея безусловной необходимости. Встретив серьезное затруднение, в котором, как и в реальном мире, нет ко мне ни любви, ни ненависти, я могу над ним размышлять. В том-то и состоит особенность произведения искусства, что в нем ничего нельзя изменить. Шартрский собор [26] и сонет Бодлера таковы, какие есть. И не иначе.

Художник подобен зрителю в том смысле, что может увидеть свое произведение лишь при одном условии: если создаст его. Попытка вывести произведение из одних мечтаний всегда оказывается гибельной для художника. В воображении писателя носятся призраки романов, но подсчитать в них главы не легче, чем подсчитать колонны на фотографии Пантеона [27]. Художник нуждается в сопротивлении природы так же, как легкий голубь — в сопротивлении воздуха, и в этом смысле природа есть первый учитель. Реальное событие является для писателя чем-то вроде тех мраморных глыб, которые для Микеланджело, когда он отправился на них взглянуть, стали материалом и моделью для подражания [28]. Как раз сопротивление материала, помноженное на переживание, и порождает произведение. Идея абстрактная, характерная для романа на заданную тему, порождает лишь серийную литературу. И в этом случае снизу вверх дело идет успешно; сверху вниз — ни за что. Художник-портретист никогда не отправляется от четкой идеи; идея возникает в процессе работы; она возникает у него и позже, как у зрителя. Нужно, чтобы сам гений был изумлен.

Голую мысль невозможно связать ни с какой формой. Именно возбуждение тела, обуреваемого чувствами, приводя к новым связям и новому опыту, несет художнику ту самую глыбу мрамора, в которой он нуждается. Человек, терзаемый страстями, бормочет, стонет, хрипит, кричит; такова манера композитора. Либо он приходит в движение и отливает свой образ в какой-то форме: так появляются грот, дом, кровать, амфитеатр, стадион. «Искусство есть человек, помноженный на природу»,— говорит Бэкон. Искусства в основе своей являются дисциплиною человеческого тела, или, как о том сказал Аристотель, очищением страстей. При этом можно различать два способа обуздания чувств. Один из них есть дисциплина нашего тела, его движений и возгласов, откуда первый род искусств: танец, пение, музыка, поэзия; другой способ — придание внешнему миру формы с тем, чтобы направить чувства на какой-то объект: это архитектура, скульптура, живопись, рисунок. Между двумя этими родами — искусство зрелищное: шествия, церемонии, театр, в которых тело представляет одновременно зрелище и зрителя.

Деревенский танец отлично проясняет Аристотелеву идею очищения. Любовное возбуждение выражается сначала в какой-то робости, заставляющей страшиться отказа и являющейся источником самых безумных страстей. Предоставленное самому себе, чувство это может привести к отчаянию и исступлению. В танце же любовь обретает форму. Желанные движения становятся дозволенными, ибо они узаконены. Общее согласие всех танцующих позволяет включить животное желание в человеческую среду. В упорядоченных ритмических движениях любовь дает знать о себе; она становится уверенней; она уже не бормочет. Танец исключает беспорядок и неистовство. Во всяком красивом любовном танце есть что-то от неподвижности, как то можно заметить в Испании.

Точно так же и хороший портрет очищает понятие о натуре благодаря тому, что не показывает настроений и смутных порывов,

но оставляет лишь неизменное. Не портрет похож на натуру, но натура на портрет. Точка зрения Алена совпадает здесь с кантовской. Прекрасное, учит Кант,— это то, что дает нам почувствовать в объекте гармонию двух наших природ, высокой и низкой,— гармонию мысли и страсти. Прекрасное постигается без размышления, говорит Кант в другом месте. Ибо идея входит в него как элемент природного порядка. Собор есть абсолютный символ, понятный верующему без всяких подтверждений.

Возвышенное рождается, когда иллюзорную безмерность природы, выражена ли она в грозе, буре, горе или пустыне, разум охватывает и обозревает. «Мыслящий тростник» Паскаля[29] возвышен. Стремительные и хаотические разливы Бетховена и Вагнера, сдерживаемые ритмом и озаряемые тематическими вспышками, возвышенны. Но возвышенное присутствует и тогда, когда философ или романист обуздывают ураганные страсти. Нет чистого эстетического переживания. Сами наши страсти — любовь, честолюбие, скупость,— очищаясь, приобретают эстетический характер. Обращаться к прекрасному нужно не после очищения. Иначе будешь эстетом, а не художником. Тот, кто не охвачен роковым порывом и не ждет его ужасного разрешения, не может ни восхищаться возвышенным, ни творить его. Прекрасное должно нести в себе удержанные эмоции, которые являют собой угрожающий хаос, сменяемый затем успокоением и освобождением. Трагедии Расина — великолепный тому пример. «Кандид», в котором насилие и ужас проглядывают сквозь prestissimo повествования, прекрасен, как Моцарт. Красноречие прекрасно, если в каждом из присутствующих упорядочивает всеобщее возбуждение. Надгробное слово и реквием требуют от оратора и композитора одинакового преодоления скорби.

Поэзия до некоторой степени проясняет загадку искусства. Красота ее заключается не в теме: плохой поэт напишет о Навзикае[30] плохие стихи. И не в идее: Гюго сумеет написать возвышенное стихотворение, банальное по мысли. Красота эта заключается в чем-то неожиданном, что порождается самой мелодией, гармоническим благозвучием, рифмовкой. Во всех искусствах исполнение, а отнюдь не замысел, рождает прекрасное. Лишь в поисках слов, отвечающих размеру, поэт находит выразительные средства и постигает собственную мысль. Необходимо также, чтобы материал ему сопротивлялся. Великий поэт не отказывается от строгих законов стиха. Валери писал правильным размером, подобно тому как Микеланджело пользовался мраморными глыбами. Самоограничение в природе вещей и служит разуму опорой. Бесцветна как раз та манера, которая из-за полной своей рассудочности вынуждает нас забывать о гармонии природы и духа. Вот почему поэт — первый среди мыслителей. Всякому, кто ищет подлинности сверху, через логику, грозит неестественность. Зато Гомер занимает свое место в курсе истории философии. Истина о человеке через гармонию в человеке — вот чему учит поэзия.

Что касается романа, надобно прислушаться к суждениям самого Алена, бывшего наиболее проницательным читателем, какого когда-либо знали Бальзак, Стендаль, Санд и Толстой. Скажем только, что в искусстве романа, как и в искусстве садоводства, следует различать движение двоякого рода. В основе романического — волеустремление героя, избравшего свою судьбу. Романическая страсть — это страсть в результате свободного выбора. Однако мечтания и чувства героя еще недостаточны, чтобы дать роману жизнь. Абстрактные признания надоедают. Их должен подкреплять устойчивый внешний фон. «Как внешние обстоятельства настигают храбреца, как воля его становится судьбою для других, более слабых или более связанных привычкой, и как тем самым всевозможные механические силы в человеке своими крюками захватывают и разрывают романическое» — таково содержание «Пармской обители», «Лилии в долине» и всех великих романов. Вот почему длинные приготовления, с которых Бальзак начинает свои романы, рисуя сперва какой-нибудь дом или город — Геранду прежде, чем Беатрису, и Сомюр прежде, чем Гранде,— необходимы, как необходимы и многочисленные марионетки — Ошоны, Сибо, Листомеры. Эти последние служат объектами. Один-единственный персонаж видится изнутри и думает за читателя. Иногда это главный герой, как у Стендаля. А иногда сам автор судит с позиций бога...

Что представляет из себя воображение писателя? Видит ли, слышит ли он созданные им существа? Образы были бы невозможны без восприятия, так же как восприятие невозможно без реального источника. И в самом деле, сюжет «Красного и черного» Стендаль вычитал из реального процесса, а сюжет «Пармской обители» — из одной итальянской хроники. Бальзаку для подобной же цели служили люди, встречавшиеся ему: Тьер, герцогиня де Кастри, Лист и госпожа Д'Агу, полицейский Видок. Однако эта реальная основа является для писателя тем же, чем глыба мрамора — для скульптора. Как только он начинает ее обрабатывать, он различает в задуманном произведении какие-то иные очертания; одновременно благодаря соприкосновениям с жизнью он обнаруживает в

окружающем мире какие-то элементы, заслуживающие того, чтобы влить их в общую массу, которой он придает форму. Воображение способно творить лишь посредством такой работы рук и пера. Замысел романа имеет с романом не больше общего, чем замысел скульптуры — со скульптурой. Искусство определяется тем обстоятельством, что исполнение постоянно опережает замысел. Вдохновением называется это реальное движение, которое обгоняет наши расчеты.

Нужно еще добавить, что эта работа Алена об искусстве сама является произведением искусства.

VI

В кратком пересказе идеи вообще перестают быть идеями. Особенно это относится к идеям Алена, ценность которых не в их логическом построении, но в метафорах и притчах, в глубокой поэзии. Всегда полезно вспомнить, что курс свой он, как и Ланьо, начинал с трехмесячных лекций о восприятии, источнике как наших знаний, так и наших заблуждений. Не приводя его идеи в систему, я прежде всего попытался внушить читателю желание посетить те изобильные сады, где была собрана эта корзина плодов, и одновременно желание перестроить свою жизнь, вдохновляясь этой мудростью, которая учила людей надежде, а не страху.

I

Шарль Пеги родился в Орлеане 7 января 1873 года; он сын и внук крестьян, виноградарей, «упорных предков, которые на песках Луары возделали столько арпанов* под виноградники». Ему доставляло удовольствие описывать своих пращуров —

* Старая французская земельная мера.— *Прим. перев.*



Пеги

«мужчины, почерневшие, как лозы; цепкие, как виноградные усики; тонкие, как молодые побеги» и «женщины с вальками, катящие пухлые свертки белья в тачках, женщины, стиравшие белье на реке». Его бабка не умела читать. Его мать, овдовевшая почти сразу после рождения сына, зарабатывала на жизнь плетением стульев, и Пеги очень гордился тем, что она была большой мастерицей этого дела.

Сначала она отдала его в местную школу. Там его заметил инспектор и допустил к конкурсу в орлеанский лицей. Позднее, когда он получил степень бакалавра, этот лицей, как принято в провинциальных коллежах, послал Шарля, одного из своих лучших выпускников, в Париж. Пеги готовился к поступлению в Эколь Нормаль и хотел стать преподавателем, но, провалившись на экзаменах, решил сразу же отслужить действительную службу.

Год, проведенный в казарме, наложил отпечаток на всю его жизнь. Другие сохраняют о службе тягостные воспоминания. Пеги любил полк. Как могло быть иначе? Солдат — это человек, который занимается уборкой, он приводит в порядок казарму и место стоянки, а Пеги в детстве наблюдал, как ухаживают за виноградниками, обрабатывают поля, содержат в чистоте дом. Солдат — это человек, совершающий длинные марши, а Пеги был великолепным ходоком. Ритм маршей станет ритмом его прозы. Наконец, солдат — это человек, который сражается, и этот солдат — потомок крестьян, которые создали Францию, этот земляк Жанны д'Арк[1] обладал сердцем и душой воина.

После года военной службы он живет в коллеже Сент-Барб и слушает лекции в лицее Людовика Великого. «Мы относимся к той небольшой компании барбистов, которая в течение нескольких лет, готовясь в Высшую Эколь Нормаль, слушала лекции у Людовика Великого. «А ну пошли зубрить»,— говорили мы на жаргоне нашей юности». Братья Таро[2], знавшие Шарля в те годы, вспоминают краснощекого коренастого крестьянина, лишенного внешнего изящества, но обладавшего таинственным даром — умением заставить себя уважать. Чем давалось это умение? Во-первых, зрелостью — питомец Сент-Барба, единственный из всех, побывал уже в армии,— но главным образом нравственной силой. Пеги верил в свои идеалы с истовостью человека из народа. Он был взращен на романах Виктора Гюго, и Гюго сделал из него республиканца. В двадцать лет он был социалистом, чей социализм, говорит Таро, «больше походил на социализм святого Франциска Ассизского[3], нежели на социализм Карла Маркса». Он был социалистом, потому что любил простой люд, знакомый ему по улице Бургонь в Орлеане.

Прогулки по Люксембургскому саду, чтение в галереях «Одеона», утренники в «Комеди Франсез» — этот провинциал упивался красотой Парижа: «Париж, памятник памятников, город-памятник, столица-памятник... Для нас, французов,— он самый французский город Франции».

Принятый наконец в 1894 году в Эколь Нормаль («инкубатор интеллигенции»), он учился у Бергсона, Андлера[4], Ромена Роллана. Он стал последователем Жореса, тоже питомца Эколь Нормаль, в то время уже главы социалистической партии, иногда выступавшего там с лекциями. От Жореса, политического деятеля, следовавшего голосу сердца, политического деятеля и знатока классиков, Пеги ждал осуществления социализма своей мечты — некоего мистического братства. Чтобы помочь Жоресу, он задумал основать газету и, поскольку никогда не сомневался в своих силах, принялся — студент без гроша в кармане — собирать пятьсот тысяч франков.

«В те годы Эколь Нормаль была превосходно организована с точки зрения военного дела... Мы представляли собой небольшую группу необыкновенной оперативности, мобильности и стойкости. Мы умели мобилизоваться в кратчайший срок. За несколько минут мы могли перенести свое снаряжение с улицы Ульм на угрожаемые точки Сорбонны... Я был командиром в те дни, когда *приходилось* драться... И поскольку способности одного и того же человека никогда особенно не меняются, я был на этой гражданско-военной службе таким же командиром, каким впоследствии стал на военно-полевой, иными словами, у меня был хороший взвод».

В студенческие годы он имел свое суждение о педагогах — в иных случаях восторженное (Бергсон), а в иных — ироническое (Лансон[5]). «Я занимался в Эколь Нормаль, когда там стал преподавать господин Лансон... Вот это работа... Все было разложено по полочкам. Он все знал, все было ему известно. Если такой-то написал «Ифигению», то потому, что был внучатым племянником того, кто набросал такое произведение... Один раз во всем был виноват автор, другой — актеры, третий — сплетни, четвертый — подмостки... То он винил двор, то город... Произошла катастрофа. Театр Корнеля... Лансон ограничивался тем, что объяснял Корнеля таким же нанизыванием второстепенных причин... Зачем надо было, чтобы одно имя Корнеля уничтожало всех его предшественников?» Эта строгость, справедливая строгость, по отношению к поддельной культуре станет характерной чертой взглядов Пеги.

Воспитанник Эколь Нормаль, он мог бы сделать обычную карьеру преподавателя французской словесности. Казалось, его

жизненный путь определился в направлении, соответствовавшем его детским мечтам. И вдруг социалист-атеист решил бросить Эколь Нормаль и переехать в Орлеан, чтобы написать поэму о Жанне д'Арк. Почему? Потому что, считает Таро, желая выразить одолевавшие его сильные чувства, он понял, что «эти чувства сублимировались и воплотились в хорошо ему знакомой личности» — Орлеанской девственнице. Эта девушка, «простодушная в своей храбрости», не уважающая никаких авторитетов, которая не останавливалась ни перед какой преградой и добилась успеха там, где терпели поражения большие военачальники, в глазах Пеги была символом доблести, необходимой в любой борьбе, военной или гражданской.

Когда он возвратился с пухлой рукописью в чемодане, его страстно увлекло дело Дрейфуса. Для него оно было формой вечного спора между мистикой и политикой. Мистик идет прямо к цели, мистик действует любовью и верой; политика занимают главным образом средства и последствия. В 1900-х годах политик-социалист готовил выборную кампанию, считал голоса и места. Политик-антидрейфусар говорил: «Неважно, виновен Дрейфус или нет. Нечего тревожить великий народ из-за одного невинного». Но Пеги «не хотел,— говорит Таро,— чтобы Франция погубила свою душу во имя временного спасения, принося в жертву безвинного».

Что мог он предпринять для торжества дела, для торжества социализма и для защиты Дрейфуса? Писать, заставить писать своих друзей, печатать. И вот он снимает в Латинском квартале[6] «лавку на углу» (он был очень горд тем, что она «на углу») и, подобно Жанне д'Арк, бросается в сражение. В полном смысле слова, так как вокруг шла драка. «Мы опять были той горсткой французов, которые под непрерывным огнем обращают массы в бегство, ведут на приступ, берут с бою позиции...» После четырехлетней борьбы дрейфусары и в самом деле захватили позиции, но мистики были разочарованы результатами победы. Верх взяли политики-дрейфусары, которые заправляли, которые преследовали своих бывших противников и которые ослабляли Францию распрями, гражданскими и религиозными. Пеги осуждал фанатический антиклерикализм в той же мере, что и клерикализм антидрейфусарского толка... Мистикам-дрейфусарам был уже противен их триумф.

В новой лавке, где он разместил редакцию основанного им журнала «Кайе де ла Кэнзэн», Пеги прилагал все силы к тому, чтобы «наперекор своим прежним друзьям отстаивать героическое усердие, жар преданности, жертвенности и три великие цели, которые защищал «Кайе»,— дрейфусизм во всей полноте, социализм в чистом виде и высокую культуру духа».

По правде говоря, оставаться другом Пеги было нелегко. Подобно Жанне д'Арк, он был властным и требовательным военачальником. Мастер полиграфического дела, он сделал из «Кайе» шедевр типографского искусства, но сурово обходился со своими сотрудниками и подписчиками. «Кто не со мною,— говорил он,— тот против меня». Многие сопротивлялись. Он поссорился (на время) с Даниелем Галеви, который давал «Кайе» хорошие, добротные материалы, с Жоржем Сорелем[7], которого долгое время называл «мэтр Жорж Сорель». С Таро, Жюльеном Бенда, Роменом Ролланом он поддерживал контакты, но не без трений. Ромен Роллан (по словам Гийемена) вспоминает не о «Пеги — нежном, увлеченном, спокойном, медлительном», но о его «грубости, свирепости, непримиримости». У него были стычки с католиками и другие, более серьезные, с подписчиками-антиклерикалами.

Рожденный во времена дела Дрейфуса, «Кайе» пользовался спросом у преподавателей, учителей, неверующих, которых неомистицизм Пеги поражал, а порою шокировал. Ибо в 1908 году Пеги вернулся к католицизму своего детства, к катехизису Орлеана. Он возвращался к этому через любовь к Жанне д'Арк, через любовь к Франции, потому что жизнь церкви казалась ему тесно связанной с жизнью страны. Состоя в гражданском браке, имея некрещеных детей, так как жена отказывалась их крестить, он находился в ложном положении, но, подобно Жанне д'Арк, был совершенно уверен, что уладит это непосредственно с богом. Он совершает трудное паломничество — отправляется пешком в Шартр, чтобы поручить своих детей деве Марии. Когда он выпустил в свет новое сочинение — «Тайна милосердия Жанны д'Арк», этот образ «непокорной прихожанки», мятежной святой очень задел католиков. «Что ты хочешь,— сказал Пеги другу Таро,— такова уж была натура Жанны д'Арк: святого Михаила она предпочитала аббату Константину»[8].

Гийемен рисует другого Пеги (потому что он сам по себе был «целым народом, лабиринтом») — славного отца семейства, любившего своих детей, счастливого, когда его сын Марсель оказался на втором месте в переводе с греческого: «Это доказывает, что (в качестве учителя) я, быть может, не такой уж дурак, как об этом говорят». Добрый семьянин не был «разгневанным» издателем «Кайе»; но, повторяю, Пеги — это целый народ, лабиринт, католик, уважающий честных атеистов при условии, что они еще и милосер-

дны; Альцест[9], представлявшийся Сорелю «полным коварства», бунтовщик 1902 года, которого в 1911-м полковник отметил «за большую почтительность к высшему начальству»; мятежник, подумывавший об Академии, но тем не менее мятежник, и «приличные люди» не давали себя обмануть на этот счет и отрицали его гений до тех пор, пока солдат Пеги не погиб на войне. Тогда они завладели им посмертно.

Почти во всех «Кайе», изданных с 1905 по 1914 год, он говорил о предстоящей войне, он готовился к ней и готовил других. Когда Вильгельм II высадился в Танжере[10], он наваксил свои походные сапоги и обновил обмундирование. Он не боялся этой войны. Он почти мечтал о ней. Она поможет ему стать на деле тем, кем он был в душе,— героем. Перед лицом смерти все перестало существовать: и конкуренция, и обиды подписчиков. «Двадцать лет писанины и бумагомарания развеялись в один миг». Лейтенант, взводный, он отряхнул прежний прах со своих ног. «Ты представляешь себе моих ребят,— говорил он,— ты представляешь их себе? С ними мы вернем 93-й год» *. Он надеялся, что Франция выйдет из горнила войны более закаленной. Для него история делилась на *периоды,* которые были жалкими, и *эпохи,* которые были великими. Жить во время периодов ему казалось несчастьем. Повестка о мобилизации застала его за подходившей к концу работой о Декарте (где доказывалось, что, когда Декарт писал, он, в сущности, был не столько картезианцем, сколько бергсонианцем). Он был готов. Он надел мундир, распрощался с друзьями и вновь присоединился к 276-му пехотному взводу — к 276-му линейному взводу, как он часто выражался по старинке. Он был убит пулей в лоб 5 сентября, накануне битвы на Марне, когда, поднявшись с земли, кричал лежавшим солдатам: «Стреляйте! Стреляйте же, ради бога!»

Он писал: «Я отдам мою кровь такой же чистой, какой я ее получил». То было правилом корнелевской чести, то было для него законом христианской морали. В 1914 году он пережил то, о чем всегда писал.

II

Это краткое жизнеописание уже позволяет разглядеть основные черты характера.

Прежде всего Пеги был представителем французского народа, с его достоинствами и недостатками, с трудолюбием, свойственным французскому рабочему, а также с недоверчивостью французского народа и его беспокойной заботой о равенстве. Пеги-писатель работал так же усердно, как его дед-виноградарь, как его мать — плетельщица соломенных стульев. Он сплетал фразы с такой же тщательностью, с какой его мать сплетала прутья. Сколько раз он видел, как она, энергичная, хорошая хозяйка, шерстяной тряпкой натирала мебель до идеального блеска. «Смогу ли я когда-нибудь писать так,— говорил он,— как полируют мебель: буфет, кровать... Смогу ли перед фразой, вычищенной тщательно, словно буфет, ощутить ту живую, ту трудовую, ту рабочую уверенность, что в самой глубокой выемке тончайшей резьбы не осталось ни пылинки».

* Цитируется по Гийемену («Эроп»).— *Прим. авт.*

В Орлеане он познакомился с тем, что сохранилось от старой Франции,— с ее рабочими, с веселым народом, народом, распевавшим песни. «Тогда строительная площадка была местом на земле, где люди были счастливы. Сегодня строительная площадка — место, где люди ссорятся, препираются, дерутся, убивают друг друга». В прежнее время существовало чрезвычайно высокое представление о трудовой чести. «Мы чтили трудовую доблесть совершенно так же, как ту, что в средние века направляла руку и сердце... Нам была знакома гордость хорошо сделанной работой, доведенной до конца в соответствии с самыми строгими требованиями. Все свое детство я наблюдал, как плели стулья с совершенно таким же воодушевлением, сноровкой, с таким же мастерством, с каким этот же самый народ тесал камни для соборов».

Он гордился, и не без основания, умением вести себя, тонкостью, глубокой культурой того народа, из которого вышел сам...

> Достоинство, и честь, и смерть, упорный гравер,—
> Вот летописцы из его садов.

Он ненавидел «демократический», но застегнутый на все пуговицы жилет влиятельных социологов из Сорбонны. В сущности, он не принимал, не понимал, не терпел буржуа — даже радикалов, даже социалистов. У него были друзья из буржуазии. Почти все его друзья были буржуа. Он мог их уважать, он мог их даже любить, но он относился к ним с недоверием, подозрительностью, запальчивостью «плебея, меняющего класс». Это факт, что в Пеги, как и во многих французах, есть что-то от Жюльена Сореля.

Своих друзей из буржуазии он упрекал в пристойных выражениях, но резко и несправедливо за то, что они родились буржуа, будто это их вина: «Не следует скрывать от себя факт, Галеви, что

мы принадлежим к двум разным классам, и вы согласитесь со мной, что в современном мире, где деньги — все, это самое большое различие, самая большая дистанция, какая может нас разделять. Что бы вы там ни имели, что бы вы там ни делали, какая бы у вас там ни была одежда, борода, тон, ум и сердце, как бы вы этого ни отрицали, вы принадлежите к одному из самых высоких, самых старинных, самых истинных, самых знатных и, поскольку мы объясняемся, поскольку мы условились больше не льстить друг другу, к одному из самых благородных семейств старой орлеанской либерально-республиканской буржуазной традиции. К старой буржуазной французской традиции, либерально-французской».

Конечно, нет ничего постыдного, скорее наоборот, в принадлежности к старой либерально-буржуазной традиции, нет ничего неучтивого в том, чтобы напомнить другу о его принадлежности к этой традиции, но в той манере, в какой Пеги напоминает это, есть нечто враждебное, какая-то тайная горечь, высокомерное смирение, воинствующее смирение, стон раненого самолюбия, которое может утешиться лишь сознанием, что в латыни, греческом, философии и «во всех предметах» он шел наравне с друзьями, а может быть, и превосходил их.

То, что он окончил Эколь Нормаль, знал наизусть всех крупных французских поэтов, обладал чувством стиля, которое дается лишь знанием родного языка, глубоко понимал знаменитые философские системы и рассуждал о Декарте так же свободно, как о Жанне д'Арк, являлось для него источником большой и законной радости. Никто не цитировал чаще, чем он, быть может, за исключением Монтеня и Рабле. И возможно, это зависело от аналогичных причин. Дело в том, что Монтень и Рабле принадлежали к эпохе, открывшей греческий и латинский и восхищавшейся своим открытием. Должно быть, то же самое произошло с гениальным ребенком Пеги, когда он из местной школы попал в лицей Орлеана.

Но еще больше, чем из латыни и греческого, Пеги цитирует Гюго и Корнеля. Этот питомец университета во время службы в армии находил удовольствие в изучении и толковании текстов. Если он думает о Ватерлоо, ему сразу видится «мрачная равнина» и «круглый холм».

«За круглым холмом скопилась гвардия...» [11]

Если он употребляет слово «завтра», он не может удержаться, чтобы не начать:

«Ах, завтра великое дело...» [12]

И за этим следует целый отрывок. И даже тексты песен, в особенности военных:

«О-ля-ля, проходит генерал — и горбат, и крючковат, и совсем не франтоват...»

Эта страсть к цитатам, эта радость, с которой он бросался в море общеизвестных текстов, довольно естественна для французов, в ней есть своя прелесть. Эта страсть, эта радость объединяют нас в любви к одному и тому же. Они украшают наши прогулки, питают нашу мысль.

«Счастливы те,— говорит Пеги,— счастливы двое друзей, которые достаточно любят друг друга, достаточно хотят нравиться, которые достаточно знают, достаточно понимают друг друга и достаточно родственны, которые думают и чувствуют достаточно одинаково, и каждый, будучи сам по себе, достаточно близок другому, которые достаточно одинаковы, чтобы уметь вместе молчать». Этот питомец Эколь Нормаль — земной человек. Он любит тексты, но не терпит педантов, он любит уточнения, скобки, хорошо расставленные запятые, но не терпит учетных карточек. Подобная форма эрудиции, импортированная из зарубежных университетов, внушает ему отвращение. Больше, чем людей, он любит и знает историю Франции. Но он не считает, что история — только документы. И действительно, самые прекрасные истории — Фукидида и Тацита — были написаны людьми, не имевшими ни архивов, ни карточек. «Для истории античного мира,— говорит Клио,— мне не хватает справочного материала, для истории современного мира не хватает его отсутствия». Он ополчался на университеты своего времени. «Кайе» — это «головня в бок Сорбонны». Потому что Пеги — полемист грозный и умелый. Беда Шарлю-Виктору Ланглуа [13]! Всемогущий преподаватель университета, знаток истории времен Карла V, осмелился (под псевдонимом) сказать по адресу Пеги о «влечении к рассудочным экспозе, не имеющим ни головы, ни хвоста; о вкусе к аллитерации и славословиям с симптомами невропатических повторов и к типографским ребячествам, хорошо известным психиатрам». После двадцати страниц Пеги от Шарля-Виктора Ланглуа ничего не осталось. Похоже, тот обвинил Пеги в обращении к католицизму из корысти, с целью завербовать себе читателей. «Ну что же, в этом вопросе я в состоянии совершенно успокоить господина Ланглуа. Если бы господин Ланглуа хоть немного знал историю, ему было бы известно, что, с тех пор как мир существует, католики никогда не поддерживали своих. Если бы католики поддерживали своих,

правительство Франции никогда не попало бы в руки господина Ланглуа... Это наглость, имея столько денег, сколько у господина Ланглуа, упрекать в корысти человека, у которого их так мало, как у меня».

К тому же господин Ланглуа недавно принимал участие в «смехотворной церемонии», организованной в Сорбонне по случаю пятидесятилетия со дня прихода господина Лависса[14] в Эколь Нормаль... «Праздновать приход господина Лависса в Эколь Нормаль — все равно что радоваться приходу могильщика. Такая нелепая мысль могла прийти в голову одному господину Ланглуа. А ведь если исходить из методы господина Ланглуа, то господин Лависс даже не историк. И вот когда видишь, как господин Ланглуа парадно и торжественно приветствует в Сорбонне господина Лависса, как он его возводит на престол, как ему покровительствует, невольно спрашиваешь себя, уж не склоняет ли выю перед временными величинами эта великая, знаменитая метода, столь превосходная и высокомерная, что не склоняется ни перед святым, ни перед героем... Эти безупречные историки не хотят, чтобы служили обедню, но они очень хотят праздновать церемонию, посвященную Лависсу». И суровый вывод: «Обвинять меня в продажности и подписываться «Понс Домла», когда ты господин Шарль-Виктор Ланглуа,— не знаю, как называлось это при Карле V, но знаю, что при Пуанкаре[15] это называется подлостью».

Сорбонна господина Ланглуа полагает, что история пишется на основании документов; Пеги думает, что она пишется и вопреки им. «Действительность, действительное событие, подлинное событие — это лепнина с тщательно отделанными розетками. История. исторические события — это гипсовые плитки, которыми мы заменяем розетки, как только они разбиваются». Вот почему поэты являются, быть может, настоящими историками.

Бергсон сыграл огромную роль в формировании Пеги, потому что он настолько же поэт, насколько философ, и тоже занимался больше реальностью, нежели аккуратно расставленными карточками. Когда философия Бергсона подверглась яростным нападкам справа и слева, Пеги стал на его сторону. И это было совершенно естественно.

Бергсон был не только властителем дум, которым Пеги восхищался в Эколь Нормаль. Это был философ, позволивший ему дать философски обоснованную защиту христианства от позитивизма и материализма. Церковь всегда учила, что духовная смерть — результат отвердения души и что отказ от раскаяния — конечная форма этого процесса. Но что представляет собой этот склероз души с метафизической точки зрения? Потребовался приход Бергсона, чтобы проникнуть в сущность привычного, старения, окостенения души.

«Ибо засохшее дерево — это дерево, заполненное отжившим, совершенно мумифицированное. Это дерево-воспоминание, средоточие бывшего, дерево-прошлое. Аналогично этому мертвая душа — душа, заполненная отжившим, совершенно окостеневшая... Это душа, податливость которой мало-помалу становится жертвой такого же одеревенения». Бергсон, спасающий то, что отживает, необходим Пеги. Философ поддерживает поэта.

III

«Рядовой гражданин, рядовой христианин, гражданин обычного городка, христианин обычного прихода. И грешник самого обычного разряда. Он тот самый человек, который всегда одевался только в обыкновенную ткань, всегда писал только на обыкновенной бумаге и садился только за общий стол». Так любит описывать себя Пеги, маленькая частица в огромном поколении его современников. И «обыкновенный» не значит у него «вульгарный», отнюдь нет. Жанна д'Арк была обыкновенная девушка, обычная крестьянка, простая пастушка. Так и Шарль Пеги был рядовым солдатом многочисленной армии на Марне.

Самым значительным для него событием была его действительная служба и лагерные сборы офицера запаса. Он любил армейский язык. Свою любовь к длинным прогулкам, рассказывает Таро, он всегда связывал с мыслью о военной жизни. Он шагал, «смутно сожалея, что этот поход всего лишь обыкновенная прогулка». Он всем сердцем желал, чтобы каждый его шаг отозвался в истории, подобно поступи солдат Великой армии[16]; он хотел бы шагать в ногу с *эпохой*, а не с *периодом*. Подобно дорогому его сердцу Гюго, он был, вернее, он называл себя пацифистом. В августе 1914 года он отправился на фронт, чтобы убить войну, ради всеобщего разоружения. Но, подобно Гюго, он говорил эти слова для успокоения собственной совести. Он сердечно любил армию. Иногда он насмехался над пацифизмом Гюго, старого хитреца, старого ловкача, который так хорошо говорил о мире, но был так счастлив обрести императора, и «красных уланов среди множества пик», и пушки инвалидов, «трофейные пушки под великолепными сводами», и

Вандомскую колонну, и Триумфальную арку[17], что они вошли в его поэзию и дали ему такие превосходные стихи:

О знамя Ваграма! О страна Вольтера!
Мощь, свобода, солдатская честь!

Эти две строки из Гюго волновали его, быть может, потому, что в них выразился весь смысл его собственной жизни.

Он любил прошлое Франции восторженной любовью ребенка — школьника первой ступени, помноженной на любовь историка. В этом прошлом он принимал все. Он испытывал большое презрение к тем авторам хрестоматий (республиканским), которые хотели, чтобы день вдруг сменился ночью 1 января 1789 года и чтобы последним днем зла во Франции было 31 декабря 1788-го. Он восхищался солдатами Жанны д'Арк так же, как солдатами Вальми, солдатами Тюренна — как теми, кто сражался под Аустерлицем[18]. Он знал, что и те и другие — выходцы из одних семей, «солдаты, сыновья солдат, сражавшиеся под теми же знаменами».

Его Республика являлась республикой мистических республиканцев, той, что была «прекрасна под пятой империи», той, что обещала братство, а не преследовала Братьев, республикой Ламартина, а не республикой господина Комба[19]. В сущности, для него республика умерла вместе с Гюго. Она умерла в тот день, когда перестала быть мистикой, чтобы стать политикой. Не стоит труда, думал он, драться и писать, чтобы поставить у власти вместо шайки политиков-консерваторов шайку политиков-либералов. И поскольку он любил и уважал французов, он отнес всю вину за их вырождение на счет политиков. «Мы идем к вам»,— сказал он в Соборе шартрской божьей матери:

К тебе стремимся мы из суетной столицы,
Где правят Францией высокие чины,
Где пошлой болтовней питаться мы должны
И где свободы лик усмешкою кривится*.

Шарль Пеги был полным воплощением той раздвоенности, о которой говорил Жан Шлюмберже. Если попытаться понять Францию, анализируя и логически рассуждая, она не поддается объяснению. Потому что одновременно ей свойственны религиозность и антиклерикализм, религиозность и цинизм, революционность и консерватизм, трудолюбие и мятежность, милитаризм и пацифизм, демократизм и аристократизм, республиканство и монархизм, республиканство и империализм, анархизм и дисциплинированность, серьезность и легкомыслие, рационализм и безумство, ортодоксальность и свободомыслие, бедность и богатство, уверенность и безнадежность. Но все эти элементы слились воедино в Пеги, и становится понятно, что противоречия тут лишь в словах и что в живом существе возможно их примирить. Именно поэтому Шарль Пеги, больше чем кто-либо другой из его сверстников,— одно из воплощений Франции во всех ее слабостях и величии.

* Стихотворения Ш. Пеги даются в переводе Н. Разговорова.

Здесь Франция везде, во всем, в большом и малом,
В зеленой глади нив с прожилками дорог
И в зелени садов, где блещет ручеек
И винограда гроздь свисает вниз кристаллом.

IV

Говорят, он писатель трудный. Это неправда. Просто его надо читать вслух в темпе марша. Этот человек, так любивший длинные прогулки пешком «и марширующие строфы», этот пехотинец, этот паломник писал прозу и стихи, как походные песни. Весь наш полк распевал его бесконечные частушки, в которых каждый куплет начинается последней строчкой предыдущего. Это излюбленный прием Пеги. Он любит зацеплять целую фразу за какое-нибудь слово предшествующей. Любит повторять мысли и слова. Он повторяет некоторые мысли и слова, как припев. Его проза напоминает полковые песни; его стихи напоминают церковные литании. Его не страшит бесконечная монотонность ритма и формы. Он отправляет мысли в долгий марш. Шаг — это очень мало, но шаг за шагом батальон завершает переход. У Пеги нет плана. Ему хочется выразить, следуя долгой дорогой, чувства и мысли, подсказанные событиями. «Мысль об определенном плане,— говорит Таро,— ему совершенно чужда. Более того, она казалась ему врагом художественного произведения в его понимании. Он хотел прежде всего сохранить впечатление, свежесть трепетной мысли, представление, что она родилась, возникла из ясного сознания. В этом его природная склонность превосходно согласовывалась с идеей его учителя Бергсона, говорившего о неповторимом мгновении, которое еще не есть прошлое, но уже больше и не будущее, а настоящее, сама жизнь, лопающаяся почка, стремительный момент, составляющий вечную молодость мира и тут же преобразующийся, чтобы стать воспоминанием, устареть, одеревенеть».

Некоторыми сторонами — непринужденностью, непременным желанием соответствовать только диктату мысли, вкусом к повторам — он походит на Гертруду Стайн[20], или, точнее, Гертруда Стайн похожа на Пеги, которого она вряд ли знала. Но их манеры все же совершенно разные. Излюбленные приемы Пеги наряду с ритмом песен-маршей — это неожиданные, необычные вводные предложения, многочисленные, учетверенные определения без запятых и цитаты, вставленные в текст,— составляют часть естественного движения мысли образованного человека.

Вот, например:

«Я напрасно старался, напрасно защищался. Во мне, вокруг меня, надо мной, не спрашивая моего мнения, все сговариваются, все сходятся на том, чтобы сделать из меня крестьянина, и вовсе не дунайского — это было бы еще романтично,— но из долины Луары, дровосека в лесу, который даже не бессмертный лес Гастина[21], потому что это гибнущий лес Орлеана, виноградаря берегов и песков Луары...» Да, виноградаря, но виноградаря, прошедшего через лицей и Эколь Нормаль, который не может удержаться, чтобы не процитировать Ронсара после Лафонтена. «И все-таки приходится заявить, что мы, дети Луары, мы возвещаем конец французского языка».

Он говорил о конце французского языка, но злосчастный Шарль-Виктор Ланглуа не совсем ошибался, когда обвинял Пеги во влечении к рассудочным изложениям без начала и конца, в склонности к литаниям и аллитерациям. Это правда, что такие статьи в «Кайе», как «Деньги», «Клио», «Виктор-Мари граф Гюго», «Записка о господине Декарте», не имеют ни головы, ни хвоста, ни пролога, ни эпилога; это правда, что он толкает свою песню, испещренную красивыми цитатами, прямо перед собой, сам не зная, куда идет. Только правда и то, что эти статьи в «Кайе» хороши, что, утратившие злободневность, они кажутся таковыми и ныне, и то, что за этой прозой следуешь, как за полковой музыкой. У Гюго есть поэма, озаглавленная «Ibo» («Я уйду»), которая никуда не идет, но, по словам Алена, это одна из самых прекрасных поэм. Таков и Пеги. Он воплощает «сотни и тысячи, сотни тысяч людей, идущих в ногу, умирающих одной и той же смертью, но нетленных во веки веков...»

V

Бог сказал: Таковы мои французы.
У них есть недостатки.
Еще бы! В недостатках у них ни малейшего нет
недостатка:
В недостатках они превосходят значительно многих.
С недостатками этими все же
Мне французы милее, чем те, у которых
Недостатков значительно меньше.
Я люблю их, какие они ни на есть.
Только я, бог сказал, абсолютно лишен недостатков.

Пеги тоже любит французов такими, как они есть. И это единственный способ любить. Полюбим же Пеги таким, как он есть. Иногда тяжеловесный и хаотичный. Немощеная дорога, на которой мысль увязает в грязи. Крутой подъем, фразы, от которых захватывает дух, но которые слагаются в великолепную картину. Дорога трудная, несовершенная, неосвещенная, пролегающая между горами, но ведущая прямо к равнине, изрешеченной пушечными ядрами.

Говоря о Пеги, всегда нужно заканчивать самыми прекрасными строками, под которыми он расписался собственной кровью:

Блаженны павшие за дух и плоть земли,
Но посланные в бой войною справедливой,
Блаженны павшие за мир необозримый,
Блаженны те, кто в битве смерть нашли.

Блаженны павшие, они вернулись в лоно
Праматери-земли, им давшей дух и плоть,
Блаженны те, кто шли неправду побороть,
Блаженны те снопы, где полновесны зерна.

Да не забудет бог и в царствии своем,
Что было на земле их счастьем и отрадой:
Ложбинка дикая с холодным родником,
Знакомый с детства холм с лозою виноградной.

Мать, сыновья твои, что шли из боя в бой,
Убиты. Их тела лежат с другими рядом.
Пускай не будет бог им строгим судией,
Их слишком часто жизнь сама поила ядом.

Мать, сыновья твои сражались как могли.
Да, жребий их жесток, но упрекнуть их не в чем.
От бога им нужна всего лишь горсть земли,
Любовью к ней одной их путь земной отмечен.

Возможно ли лучше выразить то, что мы желали сказать миру в 1940 году, показывая ему истерзанную Францию?

Вот наши сыновья, что шли из боя в бой,
Да, жребий их жесток, но упрекнуть их не в чем.

Положите, сказали бы мы, на одну чашу весов с ними то, что они дали: соборы, мудрость Монтеня, веру Паскаля, дух Вольтера, музыку Гюго, пять веков живописи, десять веков сражений,— и тогда, я уверен, чаша добродетелей перетянет чашу ошибок, и вы скажете, как бог у Пеги: «Таковы мои французы. У них есть недостатки...

Я люблю их, какие они ни на есть».

Мне думается, писатели, жившие в начале века, чрезвычайно удивились бы, услышав, что один из величайших среди них, тот, кому предстояло преобразить искусство романа и ввести в мир искусства идеи философов и словарь ученых своей эпохи,— это постоянно больной, неизвестный широкому



Марсель Пруст

читателю и массе образованной публики молодой человек, в котором те, кто встречал его, видели человека светского, быть может интеллигентного, но не способного создать великое произведение. Заблуждение это, длительное и пережившее даже опубликование первого тома «В поисках утраченного времени», аналогично тому, какое было у Сент-Бёва в отношении Бальзака[1], и оно показывает, насколько критики должны быть осторожны и сдержанны.

I. ЛИЧНОСТЬ

Чтобы узнать о нем, мы можем воспользоваться великолепной биографией, принадлежащей перу Леона Пьер-Кэна, письмами Пруста и свидетельствами друзей. Лучший анализ его жизни, характера и творчества дан в книге американца Эдмунда Уилсона «Замок Акселя».

Марсель Пруст, родившийся в 1871 году в Париже, был сыном профессора Адриана Пруста, широко известного медика-гигиениста; мать его Жанна Вейль, еврейка по происхождению, была, по-видимому, женщиной образованной, с душой нежной и тонкой и для сына своего Марселя навсегда осталась воплощением совершенства. Именно от нее перенял он и отвращение ко лжи, совестливость, а главное — бесконечную доброту. Андре Берж разыскал в каком-то старом альбоме вопросник — один из тех, которыми девушки той эпохи изводили молодых людей; Прусту было четырнадцать лет, когда он отвечал на него:

— Как Вы представляете себе несчастье?

— Разлучиться с мамой.

— Что для Вас страшнее всего? — спрашивают его дальше.

— Люди, не понимающие, что такое добро, — отвечает он, — и не знающие радостей нежного чувства.

Отвращение к людям, не любящим «радостей нежного чувства», сохранилось у него на всю жизнь. Боязнь причинить огорчение навсегда оставалась у него движущим инстинктом. Рейнальдо Ан[2], бывший, вероятно, его лучшим другом, рассказывает, как Пруст, выходя из кафе, раздавал чаевые; расплатившись с официантом, обслужившим его, и заметив в углу другого официанта, который ничем не был ему полезен, он бросался к нему и так же, как первому, предлагал бессмысленно огромные чаевые, говоря при этом: «Ему, наверное, было бы очень обидно остаться незамеченным».

Наконец, уже собравшись садиться в машину, он внезапно возвращался в кафе. «Кажется, — говорил он, — мы забыли попрощаться с официантом; это неделикатно!»

Деликатный... Слово это играло в его словаре и его поступках важную роль. Следовало быть деликатным, не обижать, доставлять удовольствие, и ради этого он не скупился на безумно щедрые подарки, смущавшие тех, кому они предназначались, на слишком лестные письма и знаки внимания. Что порождало эту благожелательность? Отчасти боязнь быть неприятным, стремление завоевать и сохранить симпатии, необходимые человеку слабому и больному, но вместе с тем и его чувствительное и точное воображение, позволявшее ему представлять с мучительной ясностью чужие страдания и желания.

Конечно же, эта повышенная от природы чувствительность обострялась у Пруста болезнью — ведь он болел с девятилетнего возраста. Приступы астмы заставляли его быть крайне осторожным, а его нервы успокаивала лишь изумительная нежность матери.

Известно, какой была жизнь парижского ребенка из зажиточной буржуазной семьи в восьмидесятых годах прошлого века: гуляния со старой бонной по Елисейским полям, встречи и игры с девочками, которые станут впоследствии «девушками в цвету», а иногда прогулки по аллее Акаций, где мальчик мог встретить нежную и величественную госпожу Сван в ее красивой открытой коляске.

Каникулы Марсель Пруст проводил недалеко от Шартра, в Илье, откуда была родом семья его отца. Виды Бос и Перша станут в его книге пейзажами Комбре. Отсюда путник может направиться в «сторону Свана» или в «сторону Германтов».

Учился Пруст в парижском лицее Кондорсе, вырастившем столько писателей; его класс был особенно выдающимся. Этот изумительно одаренный ребенок, которому мать привила любовь к классикам, уже испытывал потребность выразить фразами что-то увиденное.

«...Вдруг какая-нибудь кровля, отсвет солнца на камне, дорожный запах заставляли меня остановиться благодаря своеобразному удовольствию, доставляемому мне ими, а также впечатлению, будто они таят в себе, за пределами своей видимой внешности, еще нечто, какую-то особенность, которую они приглашали подойти и взять, но которую, несмотря на все мои усилия, мне никогда не удавалось открыть. Так как я чувствовал, что эта таинственная особенность заключена в них, то я застывал перед ними в неподвижности,

пристально в них вглядываясь, внюхиваясь, стремясь проникнуть своею мыслью по ту сторону видимого образа или запаха. И если мне нужно было догонять дедушку или продолжать свой путь, то я пытался делать это с закрытыми глазами; я прилагал все усилия к тому, чтобы точно запомнить линию крыши, окраску камня, казавшихся мне, я не мог понять почему, преизбыточными, готовыми приоткрыться, явить моему взору таинственное сокровище, лишь оболочкой которого они были» *.

Разумеется, мальчик совсем не подозревал еще, что означает эта странная потребность; но когда однажды он попытался зафиксировать на бумаге одну из таких картин, показав, как три купола в глубине долины по мере движения путника поворачивались, расходились, сливались в одно или прятались друг за дружкой[3], он пережил, дописав страницу, ту ни с чем не сравнимую радость, какую ему предстояло нередко испытывать в будущем,— радость писателя, который освободился от чувства или ощущения, придав им чарами искусства форму, доступную пониманию. «...Страница эта,— пишет он,— так всецело освободила меня от наваждения мартенвильских куполов и скрытой в них тайны, что я заорал во все горло, словно сам был курицей, которая только что снеслась».

Между тем в лицее он начинает изучать философию. В жизни каждого образованного француза это большое событие. В этот решающий год у Пруста был великолепный преподаватель Дарлю[4], и на всю жизнь сохранилась у него любовь к философским построениям. Позднее ему предстояло передать средствами романтической формы основные темы прославленной философии его времени — философии Бергсона.

Как собирался он строить свою жизнь? Вместе со своими друзьями Даниелем Галеви, Робером де Флером, Фернаном Грегом[5] и несколькими другими товарищами по лицею он основал небольшой литературный журнал «Пир». Отцу хотелось, чтобы он поступил в Торговую палату; сам он не очень-то к этому стремился: ему нравилось писать и он любил бывать в свете. Ах, сколько раз ставилось ему в упрек пристрастие к салонам! В литературных кругах он сразу же прослыл снобом и светским человеком. Однако кто из тех, что судили о нем с таким презрением, стоил его? В действительности круги общества, описанные художником, значат меньше, нежели то, как он видит их и как изображает.

«Всякий социальный слой,— говорит Пруст,— по-своему любопытен, и художник может с равным интересом изображать манеры королевы и привычки портнихи». Высшее общество всегда оставалось одной из сфер, наиболее благоприятных для формирования художника, стремящегося наблюдать человеческие страсти. Благодаря досугу чувства становятся более интенсивными. В семнадцатом веке — при дворе, в восемнадцатом — в салонах, а в девятнадцатом — в «свете» — именно там французские романисты с успехом находили подлинные комедии и трагедии, которые достигали полноты своего развития: прежде всего потому, что у героев их времени было вдоволь, и еще потому, что достаточно богатый словарь давал им возможность выразить себя.

* Перевод А. А. Франковского.

Говорить же, что Пруст был ослеплен светом, что в снобизме своем он не понимал даже того, что интерес могут представлять все классы, и портниха — не меньший, чем королева,— значит очень плохо прочитать его и совершенно не понять. Ибо Пруст отнюдь не был ослеплен светом; несомненно, и там проявлялись присущие ему приветливость, необыкновенная учтивость, а также и его сердечность, ибо в свете, как и во всякой другой человеческой среде, есть существа, достойные любви; но за этой внешней любезностью часто скрывалась немалая ирония. Никогда не переставал он противопоставлять порочности какого-нибудь Шарлюса или эгоизму герцогини Германтской изумительную доброту женщины буржуазного круга, такой, как его мать (которая в книге стала его бабушкой), здравый смысл девушки из народа вроде Франсуазы или благородство тех, кого он называет «французами из Сент-Андре-де-Шан», то есть народа Франции, каким изобразил его некий наивный скульптор на церковном портале. Однако полем его наблюдений было светское общество, и он в нем нуждался.

Чтобы увидеть Пруста глазами друзей его юности, нам нужно представить его таким, как он описан Леоном Пьер-Кэном. «Широко открытые темные сверкающие глаза, необыкновенно мягкий взгляд, еще более мягкий, слегка задыхающийся голос, чрезвычайно изысканная манера одеваться, широкая шелковая манишка, роза или орхидея в петлице сюртука, цилиндр с плоскими краями, который во время визитов клали тогда рядом с креслом; позднее, по мере того как болезнь его развивалась, а близкие отношения позволяли ему одеваться, как он хотел, он все чаще стал появляться в салонах, даже по вечерам, в меховом пальто, которого не снимал ни летом, ни зимой, ибо постоянно мерз».

В 1896 году, когда ему было 25 лет, он издал свою первую книгу «Утехи и дни». Неудача была полной. Оформление книги

могло лишь оттолкнуть разборчивого читателя. Пруст пожелал, чтобы обложку украшал рисунок Мадлен Лемер[6], предисловие написал Анатоль Франс, а его собственный текст перемежался мелодиями Рейнальдо Ана. Это слишком роскошное издание и причудливый состав имен, его украшавших, не создавали впечатления чего-то серьезного. И однако, если бы какой-нибудь значительный критик сумел найти в книге среди пустой породы несколько крупиц драгоценного металла, то это был бы отличный повод для предсказаний!

Внимательно читая «Утехи и дни», замечаешь уже кое-какие темы, которые будут характерны для Марселя Пруста — автора «В поисках утраченного времени». В «Утехах и днях» есть до неправдоподобия странная новелла[7], в которой герой, Бальдасар Сильванд, перед смертью просит юную принцессу, которую любит, побыть с ним пару часов; она отказывается, ибо в эгоизме своем не может лишить себя удовольствия даже ради умирающего. Мы снова встретимся с подобной ситуацией, когда умирающий Сван поделится своим страданием с герцогиней Германтской, после чего тем не менее она отправится на обед.

Есть в «Утехах и днях» рассказ «Исповедь девушки», героиня которого становится причиной смерти своей матери — она позволяет юноше целовать себя, а мать (у которой больное сердце) видит эту сцену в зеркале. С подобной темой мы снова встретимся, когда мадемуазель Вентей глубоко опечалит своего отца и, с другой стороны, когда рассказчик (или же сам Пруст) своей слабостью и неспособностью трудиться принесет огорчение бабушке.

У каждого художника можно обнаружить подобные неудовлетворенные «комплексы», начинающие вибрировать, едва их пробудит какая-то тема такой же резонирующей силы, и единственно способные породить ту неповторимую мелодию, которая и заставляет нас любить именно этого автора. Вот почему некоторые писатели постоянно переписывают одну и ту же книгу; поэтому в каждом из своих романов Флобер обуздывает свой неисправимый романтизм; поэтому Стендаль трижды выводит юного Бейля под именем Жюльена Сореля, Фабрицио дель Донго и Люсьена Левена, и поэтому в двадцать пять лет угловатыми мелодиями «Утех и дней» Пруст намечает великую симфонию «В поисках утраченного времени» и немного позднее, в неоконченном романе «Жан Сантей», который при жизни его не увидит света, — основные темы своего творения.

Но в ту пору он еще слишком погружен в жизнь, чтобы

изображать ее с нужной дистанции. Он сам объясняет, что стать великим художником можно лишь после того, как окинешь взором свое собственное существование. И неважно, представляет ли это существование исключительный интерес и обладает ли автор могучим умственным аппаратом, — важно, чтобы этот аппарат мог, как выражаются летчики, «оторваться». Чтобы Пруст сумел «оторваться», события должны были увести его от реальной жизни.

Ряд обстоятельств, а вместе с ними, конечно, и тайное предчувствие гения произвели необходимый эффект. Сначала обострилась астма; пребывание на лоне природы вскоре стало для него совершенно невозможным. Не только деревья и цветы, но даже самый легкий растительный запах, занесенный кем-нибудь из друзей, вызывали у него невыносимое удушье. Еще долго продолжал он проводить лето на берегу моря, в Трувиле или в Кобурге; позднее ему пришлось отказаться и от этих ежегодных поездок.

Тем временем он сделал открытие, которому предстояло сыграть в его жизни и в его искусстве огромную роль: речь идет о Рескине[8]. Сам он перевел две его книги, «Амьенскую библию» и «Сезам и Лилии», снабдив свои переводы сносками и предисловиями. У двух этих писателей было немало общего: обоих в детстве окружала слишком нежная забота родных, оба вели существование богатых дилетантов — существование, опасное тем, что при этом утрачивается контакт с тяжелой повседневностью, но имеющее и свою хорошую сторону: оно сохраняет остроту восприятия, которое позволяет любителю прекрасного, защищенному таким образом, улавливать тончайшие нюансы. Именно у Рескина Пруст научился понимать — значительно лучше, нежели сам Рескин, — произведения искусства. Именно Рескин побудил Пруста совершить паломничество к Амьенскому и Руанскому соборам. Рескин представлялся ему духом, оживившим мертвые камни. Пруст, который больше не путешествовал, нашел в себе силы отправиться в Венецию, чтобы увидеть там воплощение идей Рескина об архитектуре — дворцы «угасающие, но все еще живые и розовые».

Мы узнаем действительность лишь благодаря великим художникам. Рескин был для Пруста одним из тех писателей-посредников, которые необходимы нам, чтобы соприкоснуться с реальностью. Рескин научил его вглядываться в цветущий куст, в облака и волны и рисовать их с той тщательностью, которая напоминает некоторые рисунки Гольбейна[9] или японских художников. Зрение у Рескина было поистине микроскопическим. Пруст перенял его метод, но развил его гораздо дальше, чем учитель, и с тою скрупулезностью,

образцом которой служил ему Рескин, подошел к изображению чувств. Возможно, что без любви, которую он испытывал к творчеству Рескина, он так и не нашел бы себя. Вот почему бесчисленные последователи Пруста во Франции являются в то же время последователями Рескина, чего они, однако, не ведают, ибо достаточно уже одного экземпляра какой-нибудь книги, занесенной волею случая и проникшей в сознание, которое представляет благоприятную почву для этого особого мироощущения, чтобы в стране привился совершенно новый литературный жанр, подобно тому как достаточно одного занесенного ветром зерна, чтобы растение, на данной территории не произраставшее, внезапно распространилось на ней и ее покрыло.

В 1903 году умер его отец, в 1905 году — мать. Угрызения ли совести по отношению к матери, так верившей в него, но не дождавшейся результатов его работы, заставили его тогда стать настоящим затворником или дело было только в болезни? А может, болезнь и упреки совести были только предлогом, которым воспользовалась жившая в нем бессознательная потребность написать произведение, уже почти созданное воображением? Трудно сказать. Во всяком случае, именно с этого момента начинается та самая ставшая легендой жизнь Пруста, о которой его друзья сберегли для нас воспоминания.

Теперь он живет в стенах, обитых пробкой, не пропускающих шум с улицы, при постоянно закрытых окнах, дабы неуловимый и болезнетворный запах каштанов с бульвара не проникал внутрь; среди дезинфицирующих испарений с их удушливым запахом, в вязаных фуфайках, которые, перед тем как надеть, он обязательно греет у огня, так что они становятся дырявыми, как старые знамена, изрешеченные пулями... Это время, когда, почти не вставая, Пруст заполняет двадцать тетрадей, составляющих его книгу. Он выходит лишь ночью и только затем, чтобы найти какую-то деталь, необходимую для его произведения. Часто его штаб-квартирой становится ресторан «Риц», где он расспрашивает официантов и метрдотеля Оливье о разговорах посетителей. Если ему нужно увидеть памятные с детства цветы боярышника, дабы лучше их описать, он отправляется за город в закрытой машине.

Так пишет он с 1910 по 1922 год «В поисках утраченного времени». Он знает, что книга его прекрасна. Он не мог этого не знать. Человек, который писал Подражания Флоберу, Бальзаку и Сен-Симону[10], свидетельствующие об отличном понимании этих великих писателей, был слишком тонким литературным критиком, чтобы не сознавать, что и он в свой черед создал выдающийся памятник французской литературы. Но как заставить принять это произведение? У Пруста не было никакого «положения» в литературе, и если даже, как мы только что говорили, у него и было определенное «реноме», свойство оно имело отрицательное. Профессиональные писатели были склонны питать недоверие к тому, что исходило от этого дилетанта, ибо он был богат и имел репутацию сноба.

Он предложил свою рукопись издательству «Нувель ревю франсез»[11]. Ему отказали. Наконец в 1913 году ему удалось опубликовать первый том, «В сторону Свана», у Бернара Грассе, правда за свой счет. Успех книги был невелик. К тому же очень скоро война прервала публикацию, так что второй том появился лишь в 1919 году, на сей раз в «Нувель ревю франсез». Честь «открытия» Марселя Пруста принадлежит Леону Доде[12]. Благодаря ему Пруст получил в 1919 году премию Гонкуров, которая принесла известность множеству талантливых писателей. Теперь он стал знаменит, и не только во Франции, но и в Англии, Америке и Германии, где его произведение сразу же нашло аудиторию, которой заслуживало. Англосаксонская литература всегда была Прусту особенно близка.

«Удивительно,— пишет он в письме, помеченном 1910 годом,— что ни одна литература не имела на меня такого воздействия, как литература английская и американская, во всех своих многообразнейших направлениях — от Джордж Элиот до Харди, от Стивенсона до Эмерсона[13]. Немцы, итальянцы, а весьма часто и французы оставляют меня равнодушным. Но пара страниц «Мельницы на Флоссе»[14] вызывает у меня слезы. Я знаю, что Рескин терпеть не мог этот роман, но я примиряю всех этих враждующих богов в пантеоне моего восхищения...»

Уже с первых томов всем стало ясно, что перед ними не просто большой писатель, но один из тех редких первооткрывателей, которые вносят в развитие литературы нечто совершенно новое.

Слава эта датируется 1919 годом; смерть его наступила в 1922 году. Следовательно, в ту пору, когда у него появилась широкая аудитория, жить ему оставалось немного; он знал об этом и постоянно говорил о своей болезни и близкой смерти. Ему не верили; друзья улыбались; его считали мнимым больным. А он, оставаясь в постели, работал, правил, завершал свое произведение, вносил дополнения, вставлял новые куски, и корректурные листы, так же как и его фуфайки, становились похожи на старые знамена.

К тому же, был он смертельно болен или нет, он и без того губил себя кошмарным режимом, снотворными и работой, тем более лихорадочной, что он не был уверен, успеет ли закончить книгу, прежде чем умрет. Примерно в это время он писал Полю Морану[15]: «Я пишу Вам длинное письмо, и это глупо, ибо тем самым я приближаю смерть».

Быть может, ему удалось бы прожить еще несколько лет, если бы он был осторожнее; но он, заболев воспалением легких, отказался от помощи врачей и умер. За несколько дней до этой болезни на последней странице последней тетради он написал слово «конец».

Замечателен часто вспоминаемый рассказ о его последних часах: как он пытался диктовать сделанные им дополнения и поправки к тому месту в его книге, где описана смерть Бергота — большого писателя, созданного его воображением. Как-то он сказал: «Я дополню это место перед своей смертью». Он попытался это сделать, и одним из последних его слов было имя его героя. Рассказ о смерти Бергота заканчивается у Пруста следующими словами:

«Он умер. Умер навсегда? Кто может сказать? Правда, спиритические опыты, равно как и религиозные догмы, не приносят доказательств того, что душа продолжает существовать. Можно только сказать, что в жизни нашей все происходит так, как если бы мы вступали в нее под бременем обязательств, принятых в некой прошлой жизни; в обстоятельствах нашей жизни на этой земле нельзя найти никаких оснований, чтобы считать себя обязанным делать добро, быть чутким и даже вежливым, как нет оснований для неверующего художника считать себя обязанным двадцать раз переделывать какой-то фрагмент, дабы вызвать восхищение, которое телу его, изглоданному червями, будет безразлично так же, как куску желтой стены, изображенной с таким искусством и изысканностью навеки безвестным художником... Все эти обязанности, здешнею жизнью не оправданные, относятся, по-видимому, к иному миру, основанному на доброте, совестливости и жертве и совершенно отличному от нашего,— миру, который мы покидаем, дабы родиться на этой земле. Так что мысль о том, что Бергот умер не навсегда, не лишена правдоподобия.

Его похоронили, но всю эту ночь похорон в освещенных витринах его книги, разложенные по трое, бодрствовали, как ангелы с распростертыми крыльями, и для того, кто ушел, казалось, были символом воскрешения...»

Страница эта прекрасна; постараемся же быть верными ее духу, и, дабы оживить произведение, пусть внимание наше озарит своими огнями эту громаду, именуемую «Поисками утраченного времени». Будем говорить теперь не о Марселе Прусте, но о его книге. Из жизни его удержим лишь то, что поможет понять его творчество: его чувствительность, повышенную с детства, но зато позволившую ему впоследствии различать самые неуловимые оттенки чувств; культ доброты, развившийся у него благодаря любви к матери; сожаление, доходящее порою до угрызений совести, о том, что он не доставил ей много радости; болезнь — это отличное средство, позволяющее художнику укрыться от мира; наконец, еще в детстве возникшую потребность фиксировать в художественной манере сложные и мимолетные впечатления. Никогда призвание писателя не было столь очевидно; никогда жизнь не посвящалась творчеству с такой полнотой.

II. БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ ВОСПОМИНАНИЕ

Какова тема этого произведения? Было бы большой ошибкой полагать, что «В поисках утраченного времени» можно объяснить следующими словами: «Это история болезненно впечатлительного ребенка, того, как он узнавал жизнь и людей, его друзей и близких, его любви к нескольким девушкам — Жильберте, Альбертине,— женитьбы Сен-Лу на Жильберте Сван и необычных любовных увлечений господина де Шарлюса». Чем больше вы соберете подобных фактов, тем труднее вам будет определить, в чем же оригинальность Пруста. Как прекрасно заметил испанский критик Ортега-и-Гассет[16], это то же самое, как если бы вас попросили объяснить живопись Моне и вы ответили бы: «Моне — это тот, кто писал соборы, виды Сены и водяные лилии». Что-то вы при этом объяснили бы, но отнюдь *не природу искусства Моне.* Слслей тоже писал виды Сены; Коро тоже писал соборы. Моне отличается не своими сюжетами — он находил их волею случая,— но определенной манерой видения природы. Чтобы пояснить свою мысль, Ортега-и-Гассет приводит поучительный анекдот. Одну библиотеку, пишет он, посещал маленький горбун, который приходил каждое утро и просил словарь. Библиотекарь спрашивает его: «Какой?» «Все равно,— отвечает горбун,— мне нужно сидеть на нем».

То же самое относится к Моне, к Прусту. Если бы вы спросили их: «К какому сюжету хотите вы обратиться?.. Какую фигуру хотите вы изобразить?», каждый из них ответил бы: «Все равно, сюжет и

фигуры для того только и существуют, чтобы позволить мне оставаться самим собой».

И если Моне — это определенное видение природы, Пруст это прежде всего *определенная манера воскрешения прошлого.*

Стало быть, есть различные способы воскрешения прошлого? Да, конечно. Прежде всего воскрешать прошлое можно с помощью интеллекта, стараясь через настоящее восстановить прошлое, подготовившее это настоящее. Например, я читаю в этот момент исследование о Прусте. Если я спрошу себя, почему я этим занят, я вспомню, что идею этой серии лекций о выдающихся французах нашей эпохи впервые подсказал мне ректор Принстонского университета во время завтрака в Булонском лесу. Сделав усилие, я смогу, быть может, представить Булонский лес в тот момент, припомнить тех, кто присутствовал на завтраке, и постепенно посредством умственных операций мне удастся более или менее точно восстановить картину того, что произошло.

Бывает также, мы пытаемся воскресить прошлое с помощью документов. Например, если я хочу представить себе Париж во времена Пруста, я прочту Пруста, я буду расспрашивать людей, знавших его, читать другие книги, написанные в ту эпоху, и мало-помалу мне удастся нарисовать какую-то картину Парижа начала века, похожую или нет. Этот метод воскрешения, по мнению Пруста, совершенно не пригоден для создания художественного произведения. Отнюдь не посредством мысленного воспроизведения удается нам передавать подлинное ощущение времени и оживлять прошлое. Для этого необходимо *воскрешение посредством бессознательного воспоминания.*

Как происходит это бессознательное воскрешение? *Через совпадение непосредственного ощущения и какого-то воспоминания.* Пруст рассказывает, как однажды зимой, когда он уже совсем позабыл о Комбре, мать его, заметив, что он мерзнет, предложила ему выпить чая. Она велела принести бисквитное пирожное — то, которое называют «мадлен». Пруст машинально поднес к губам ложку чаю, в которой набухал отломленный им кусочек «мадлен», и в ту минуту, когда глоток чаю с крошками пирожного коснулся его неба, он вздрогнул от внезапно нахлынувшего блаженства, упоительного и неизъяснимого. Благодаря этому блаженству он почувствовал какое-то безразличие к горестям жизни, а ее краткость представилась ему иллюзорной.

Что вызвало у него эту всесильную радость? Он чувствовал, что она связана со вкусом чая и пирожного, но что причина ее бесконечно шире. Что она означала? Он отпил еще один глоток и мало-помалу стал осознавать, что вкус этот, вызвавший у него столь сильные ощущения, был вкусом кусочка «мадлен», который тетушка Леони, когда в Комбре он заходил к ней в воскресное утро поздороваться, предлагала ему, смочив его в чайной заварке. И это ощущение, которое в точности повторяет ощущение его прошлого, воскрешает теперь в его памяти с куда большей отчетливостью, чем то свойственно воспоминанию сознательному, все, что происходило тогда в Комбре.

Почему этот метод воскрешения является столь действенным? *Потому что воспоминания, образы которых, как правило, мимолетны, ибо не связаны с сильными ощущениями, находят при этом поддержку в непосредственном ощущении.*

Если вы хотите ясно представить, что происходит тогда в плоскости Времени, поразмыслите над тем, что представляет собой по отношению к Пространству прибор, именуемый стереоскопом. Вам показывают в нем два изображения; изображения эти не являются совершенно одинаковыми, поскольку каждое предназначено для одного глаза, и как раз потому, что они не идентичны, они и создают у вас ощущение рельефности. Ибо предмет с реальной объемностью глаза наши видят по-разному. Все происходит так, как если бы глядящий говорил себе: «Всякий раз, когда я наблюдал два изображения одного и того же предмета, в точности не совпадающие, я понимал, что причиной тому была некая объемность, видимая под двумя различными углами зрения; и, поскольку мне трудно теперь совместить два нужных изображения, значит, передо мной какая-то объемность». Отсюда иллюзия пространственной объемности, создаваемая стереоскопом. Пруст открыл, что сочетание Непосредственного Ощущения и Далекого Воспоминания представляет во временном отношении то же самое, что стереоскоп в отношении пространственном. Оно создает иллюзию временной объемности; оно позволяет найти, «ощутить» время.

Резюмируем: *в основе творчества Пруста лежит воскрешение прошлого посредством бессознательного воспоминания.*

III. ОБРЕТЕННОЕ ВРЕМЯ

Что же видит Марсель (герой книги), таким способом воскрешая прошлое? В центре он видит загородный дом в Комбре, где живут его бабушка, мать, тетушка Леони (персонаж, исполненный глубокого и мощного комизма) и несколько служанок. Он видит

деревенский сад. По вечерам один из соседей, господин Сван, часто наносит визиты его родителям; он приходит один, без госпожи Сван. Подойдя к дому, господин Сван открывает калитку, ведущую в сад, и, когда калитка открывается, звенит колокольчик. Окружающие ландшафты в представлении мальчика делятся на две «стороны»: *сторону Свана*— ту, где расположен дом господина Свана, *и сторону Германта*, где находится замок Германта. Германты кажутся Марселю существами таинственными и недоступными; ему сказали, что они потомки Женевьевы Брабантской[17]; они принадлежат какому-то сказочному миру. *Так жизнъ начинается с периода имен.* Германты — это только имя; сам Сван и особенно госпожа Сван, так же как и дочь Свана Жильберта,— это имена.

Одно за другим имена уступают место людям. При более близком знакомстве Германты в значительной степени утрачивают свое очарование. В доме герцогини Германтской, которая представлялась мальчику чем-то вроде святой с витража, Марсель живет впоследствии в Париже; каждый день он видит, как она выходит на прогулку; он присутствует при ее ссорах с мужем, и он начинает понимать, сколько в ней ума и сколько при этом эгоизма и черствости. Одним словом, он узнает, что за всеми этими именами мужчин и женщин, в детстве казавшимися ему столь прекрасными, скрывается весьма банальная реальность. Романтическое заключено не в реальности, но в дистанции, отделяющей реальный мир от мира фантазии.

Так же и в любви; Пруст рисует период слов, когда человек верит, что способен полностью отождествиться с другим существом, и стремится к этому невозможному слиянию. Однако существо, нами воображаемое, ничего общего не имеет с тем существом, с которым мы свяжем себя на всю жизнь. Сван женится на Одетте — такой, какой создало его воображение, и оказывается в обществе госпожи Сван, которую не любит, «которая не его тип». Рассказчик, Марсель, в конце концов влюбляется в Альбертину, которая во время первой встречи показалась ему вульгарной, почти уродливой; он тоже обнаруживает, что в любви все неуловимо, что сделать другое существо своим невозможно. Он пытается заточить Альбертину, держать ее в плену. Он надеется, что благодаря этому принуждению он удержит ее, завладеет ею; но это несбыточная мечта. Как и весь мир, любовь — всего лишь иллюзия.

Это две стороны его детства, «сторона Свана» и «сторона Германта», которые в равной мере представлялись Марселю могущественными и таинственными мирами; обе были им обследованы, и он не обнаружил в них ничего заслуживающего страстного интереса. Две эти стороны казались ему разделенными непроходимой пропастью. И вот — словно некая мощная арка возносится над его творением — они соединяются, когда дочь Свана Жильберта выходит замуж за Сен-Лу, одного из Германтов. Значит, и само противопоставление двух сторон оказывается ложным. Действительность полностью раскрыта, *и вся она иллюзорна.*

Однако в конце книги Марсель снова получает некий сигнал, подобный тому, что был связан с кусочком «мадлен»,— сигнал, играющий в художественном прозрении ту же роль, что голос благодати в прозрении религиозном. Входя к Германтам, он спотыкается о составленную из двух плит ступеньку, и, когда, выпрямившись, он ставит ногу на камень, плохо обтесанный и чуть ниже соседнего, все печальные мысли, одолевавшие его перед этим, растворяются в той же радости, какую доставил ему некогда вкус «мадлен».

«Как в ту минуту, когда я наслаждался «мадлен», вся тревога за будущее, все духовные сомнения рассеялись... Взгляд мой упивался глубокой лазурью, очарование святости, ослепительного света проносилось передо мной всякий раз, как, стоя одной ногой на более высоком камне, другой — на более низком, я мысленно повторял этот шаг... Забыв о завтраке у Германтов, мне удалось воскресить то, что я почувствовал... сверкающее и неразличимое видение касалось меня, словно говорило: «Поймай меня на лету, если достанет сил, и попробуй разрешить загадку счастья, которое я предлагаю тебе». И почти тотчас я понял: то была Венеция, о которой мне так ничего и не сказали попытки описать ее... но которую воскресило теперь во мне впечатление, пережитое некогда в баптистерии святого Марка, где я стоял на двух неровных плитах,— вместе со всеми другими впечатлениями того дня».

И снова благодаря этому сочетанию Непосредственного Ощущения и Далекого Воспоминания Пруст испытывает радость художника. Минуту спустя, когда он хочет помыть руки и ему дают шершавое полотенце, неприятное ощущение от касания его пальцами напоминает ему море. Почему? Потому что очень давно, тридцать-сорок лет назад, в гостинице, на берегу моря, полотенца были такими же на ощупь. Это открытие подобно первому, связанному с «мадлен». Писатель еще раз зафиксировал, ухватил, «обрел» какой-то отрезок времени. Он вступает в период реальностей, точнее говоря, единственной реальности, каковой является искусство. Он чувствует, что у него осталась единственная обязан-

ность, а именно — отдаться поискам такого рода ощущений, поискам утраченного времени. Та жизнь, какую мы ведем, не имеет никакой цены, она всего лишь утраченное время. «Если что-либо и может быть реально удержано и познано, то лишь с точки зрения вечности, иначе говоря — искусства». Воссоздать с помощью памяти утраченные впечатления, разработать те огромные залежи, какими является память человека, достигшего зрелости, и из его воспоминаний сделать произведение искусства — такова задача, которую он ставит перед собой.

«...В эту самую минуту в особняке герцога Германтского я снова услышал звук шагов моих родителей, провожающих господина Свана, и набегающее металлическое дребезжание колокольчика, нескончаемое, пронзительное и чистое, возвещавшее мне, что господин Сван наконец ушел и что мама сейчас поднимется,— я услышал их такими же, их, пребывающих, однако, в столь отдаленном прошлом... Время, когда в Комбре я слышал звук колокольчика в саду, такой далекий и, однако, близкий, было неким ориентиром в том огромном измерении, которого я в себе не знал. У меня кружилась голова при виде такого множества лет, где-то подо мной и вместе с тем во мне, как если бы меня заполняли целые километры высоты...

Во всяком случае, если бы мне оставалось еще достаточно времени, чтобы завершить мое произведение, прежде всего я не преминул бы изобразить в нем людей (пусть даже это уподобило бы их неким чудовищам), занимающих место чрезвычайно значительное по сравнению с тем ограниченным, какое отведено им в пространстве, место в противоположность последнему безмерное по своей протяженности — ибо точно гиганты, погруженные в течение лет, они одновременно касаются столь отдаленных эпох, между которыми расположилось постепенно такое множество дней,— во Времени».

Так роман заканчивается тем же, с чего он начался,— идеей времени.

Перечитав еще раз произведение Пруста, испытываешь изумление при мысли о том, что некоторые критики обвиняли его в отсутствии плана. Но это совсем не так: весь этот огромный роман построен как симфония. Искусство Вагнера, несомненно, оказало значительное влияние на всех художников той эпохи. Быть может, «В поисках утраченного времени» построен, скорее, как опера Вагнера, нежели как симфония. Первые страницы являются прелюдией, в которой представлены уже основные темы: время, колокольчик господина Свана, литературное призвание, «мадлен». Впоследствии мощная арка перебрасывается от Свана к Германтам, и наконец все темы соединяются, когда в связи со ступеньками и шершавым полотенцем упоминается «мадлен», снова, как на первых страницах, звенит колокольчик господина Свана, и произведение заканчивается словом «Время», в котором выражена его центральная тема.

Поверхностного читателя обманывает то обстоятельство, что внутри этого плана, столь искусного и строгого, воскрешение воспоминаний происходит не в логическом и хронологическом порядке, но так же, как в сновидениях,— путем случайной ассоциации воспоминаний и бессознательного воскрешения прошлого.

IV. ОТНОСИТЕЛЬНОСТЬ ЧУВСТВ

В чем оригинальность этого произведения? Прежде всего в том, что искусство Пруста несет в себе эстетическую, научную и философскую культуру. Пруст наблюдает своих героев со страстным и вместе с тем холодным любопытством натуралиста, наблюдающего насекомых. С той высоты, на какую возносится его изумительный ум, видно, как человек занимает отведенное ему место в природе — место чувственного животного, одного из многих. Даже его растительное начало озаряется ярким светом. «Девушки в цвету» — это более чем образ, это непременный период в короткой жизни человеческого растения. Восхищаясь их свежестью, Пруст уже различает в них неприметные симптомы, предвещающие плод, зрелость, а затем и семя и усыхание: «Как на каком-то растении, чьи цветы созревают в разное время, я увидел их в образе старых женщин на этом пляже в Бальбеке — увидел те жесткие семена, те дряблые клубни, в которые подруги мои превратятся однажды».

Здесь следовало бы вспомнить отрывок, в котором Франсуаза, это паразитирующее деревенское растение, изображена живущей в симбиозе со своими хозяевами, начало «Содома и Гоморры», где Шарлюс сравнивается с большим шмелем, а Жюльен — с орхидеей, и сцену в Опере, когда морские термины мало-помалу вытесняют сухопутные и кажется, что персонажи, превратившиеся в морских чудовищ, виднеются сквозь какую-то прозрачную голубизну. Космическая сторона человеческой драмы выявлена здесь не хуже, чем в прекраснейших мифах Греции.

Любовь, ревность, тщеславие представляются Прусту в букваль-

ном смысле болезнями. «Любовь Свана» [18]— это клиническое описание полного развития одной из них. Болезненная скрупулезность этой патологии чувства создает впечатление, что наблюдатель сам пережил описываемые страдания, но подобно некоторым отважным врачам, которые, совершенно отделив свое страдающее «я» от мыслящего, способны день за днем фиксировать развитие рака или паралича, он анализирует свои собственные симптомы болезни с героическим мастерством.

Научная сторона его манеры замечательна. Многие из самых прекрасных образов обязаны физиологии, физике или химии. Вот некоторые из них, выбранные наудачу в разных местах:

«В течение трех лет мама моя совершенно не замечала помады, которой красила губы одна из ее племянниц,— как если бы помада эта незаметным образом совершенно растворялась в какой-то жидкости; так было до того дня, когда одна лишняя частичка или же другая причина вызвала явление, именуемое перенасыщением; вся эта незамечаемая дотоле помада кристаллизовалась, и при виде такого бесстыдства краски мама заявила, что это позор, и порвала всякие отношения с племянницей...»

«Те, кто не влюблен, полагают, что разумный человек может страдать лишь по кому-то, заслуживающему страдания; это почти то же самое, как если бы мы удивлялись, что кто-то соблаговолил заболеть холерой из-за такого крохотного существа, как холерная бацилла...»

«Неврастеники не могут поверить людям, убеждающим их, что они мало-помалу успокоятся, если не будут вставать, получать писем и читать газеты. Так и влюбленные не могут поверить в благотворное воздействие отказа, ибо он видится им из состояния противоположного и они не успели еще испытать его...»

Эти прекрасные и точные анализы ведут к тому, что можно было бы назвать *разложением классических чувств.* Долгое время моралисты довольствовались смутными понятиями с весьма неопределенным смыслом и полагали, что такие абстрактные существа, как Любовь, Ревность, Ненависть, Равнодушие, разыгрывают хорошо построенное балетное представление, выражающее нашу эмоциональную жизнь. Стендаль попытался прояснить эти смутные понятия, выявив различие между любовью-влечением, любовью-страстью и любовью-тщеславием и определив явление, которое назвал «кристаллизацией». Он сделал при этом то же самое, что было сделано целым поколением химиков конца XVIII века, которые, не веря больше в четыре элемента, сумели выделить

определенное количество простых тел. Но Пруст показал, что и сами эти неделимые атомы в действительности являются сложными мирами, состоящими из бесконечного множества чувств, которые в свой черед могут делиться до бесконечности.

В реальной жизни, говорит он, происходит следующее: в какие-то периоды нашего существования (особенно в юности или в момент одержимости «бесом полуденным» [19]) мы находимся в состоянии особой восприимчивости, подобно тому как в минуты слабости или усталости мы бессильны перед любым микробом, штурмующим наш организм. Мы влюбляемся отнюдь не в какое-то определенное существо, но в существо, волею случая оказавшееся перед нами в момент, когда мы испытывали эту необъяснимую потребность во встрече. Любовь наша блуждает в поисках существа, на котором сможет остановиться. Комедия уже готова в нас полностью; не хватает лишь актрисы, которая сыграет в ней главную роль. Она непременно появится, и при этом облик ее сможет меняться. Как в театре, где роль, исполняемую сначала основным актером, могут впоследствии играть дублеры, в жизни мужчины (или женщины) бывает так, что в роли любимого существа выступают один за другим неравноценные исполнители.

«Женщина, чье лицо мы видим перед собою еще более постоянно, нежели свет,— ибо и с закрытыми глазами мы ни на миг не перестаем любоваться ее прекрасными глазами, ее прекрасным носом, делать все возможное, чтобы представить их,— мы хорошо знаем, что женщиной этой, такою же для нас единственной, могла бы оказаться другая, находись мы тогда не в том городе, где встретили ее, прогуливайся мы в другом квартале или посещай мы другие салоны. Единственная, она, кажется нам, не имеет числа. И однако, перед вашими любящими глазами она остается цельной, неразрушимой, и долго еще ее не сможет заменить никакая другая. Дело здесь в том, что женщина эта с помощью своего рода магического воздействия только пробудила в нас тысячи частиц нежности, пребывавших в рассеянном состоянии, и, стирая всякого рода несовпадения между ними, собрала их и слила в одно; это мы сами, придав ей определенные черты, произвели на свет устойчивую субстанцию любимого существа».

Будь мы с собою искренни, мы разгадали бы в себе это чувство, предшествовавшее выбору своего объекта; мы спросили бы себя со всей откровенностью: «Кого хочу я полюбить?» Мы поняли бы, что и счастье и горе, которые мы испытываем, лишь волею случая связаны с какой-то определенной личностью и что в действительно-

сти наши героини, как и героини Пруста, всего только исполняют главную роль в нескольких представлениях той комедии, какая продлится столько же, сколько наша эмоциональная жизнь.

Почему выбор падает на этих героинь? Из-за их красоты? Нет, думает Пруст. Что действительно волнует цивилизованного человека — это, скорее, любопытство, возбуждаемое загадочностью и трудностью. Здесь уместно процитировать прекрасные строки Поля Валери:

А там, где ясно все, вам все б казалось тошным,
Повсюду тень тоски в стране, где нет теней.
Покой и был, и есть, и будет благом ложным,
Бог милостив: мечты в пути тревожном
Достичь нам не дано — мы лишь стремимся к ней.
Мир, где царит мечта,— загадочен и зыбок,
К великим истинам ведет тропа ошибок.
В глубинах времени и ясности в обход
Душа свое богатство создает
И миру чистоту любовью возвращает.
Невидимый огонь нам сердце согревает,
Безмолвие — родник, откуда слово бьет*.

Тайна есть загадочный источник любви... Счастья, учит Пруст, в реальности нет, оно в нашем воображении. Лиши мы наши радости мечтаний о них, мы сведем их к нулю. В его представлении любовь — та, какая живет в нас еще до того, как найдет свой объект, эта блуждающая и подвижная любовь «останавливается на образе какой-то определенной женщины просто потому, что женщина эта почти наверняка окажется недоступной. С этого момента меньше думают о женщине, которую представляют с трудом, нежели о возможности познакомиться с ней. Происходит настоящий мучительный процесс, и его достаточно, чтобы связать нашу любовь с ней, являющейся ее объектом, который едва нам знаком. Любовь становится огромной; мы больше не думаем о том, сколько места в ней занимает реальная женщина... Что знал я об Альбертине? Лишь раз-другой видел я ее профиль на фоне моря...»

Мы можем и совсем ничего не знать о любимом существе. Когда он едет в Бальбек, марсельский поезд останавливается на одной из станций, и там, во время короткой остановки, он замечает красивую девушку, которая продает пассажирам молоко. Почти тотчас поезд трогается, и с собою он уносит лишь мимолетный и возвышенный образ этой девушки. Но как раз потому, что такой образ лишен

* Перевод Н. Разговорова.

всякого содержания, он создает возможность того, что самые напряженные наши чувства свяжут себя с ним. Пруст до такой степени убежден, что в любви воображение — это все, что, описывая те физические проявления ее, в которых люди со всей наивностью видят основной предмет своего желания, он всегда показывает их немножко смешными, а то и откровенно неприятными. Перечитайте ужасную сцену с Жюльеном и Шарлюсом или ту, когда рассказчику после долгого ожидания удается наконец поцеловать Альбертину:

«Мне очень хотелось, перед тем как ее поцеловать, снова наполнить ее тайной, которую она заключала для меня на пляже до моего знакомства с ней, вновь найти в ней страну, в которой она жила раньше, место этой страны; если я ее не знал, я мог по крайней мере заполнить ее всеми воспоминаниями нашей жизни в Бальбеке, шумом волн, бушевавших под моим окном, детским криком. Но, скользя взглядом по прекрасным розовым полушариям ее щек, мягко изогнутые поверхности которых затухали у первых складок ее красивых черных волос, бежавших неровными цепями, рассыпавшихся крутыми отрогами и мягко ложившихся в глубоких долинах, я не мог не сказать себе: «Наконец-то, потерпев неудачу в Бальбеке, я узнаю вкус неведомой розы, которой являются щеки Альбертины. И так как пути следования вещей и одушевленных существ, которые нам удается пересечь в течение нашей жизни, не очень многочисленны, то, пожалуй, я вправе буду рассматривать мою жизнь как в некотором роде завершенную, когда, заставив выйти из далекой рамы цветущее лицо, которое я облюбовал, я перемещу его в новый план, в котором наконец познаю его при помощи губ». Я говорил это, так как верил, что существует познание при помощи губ; я говорил себе, что сейчас я познаю вкус этой розы из человеческой плоти, так как мне в голову не приходило, что у человека, существа, очевидно, не столь элементарного, как морской еж или даже кит, недостает все же некоторых существенно важных органов, в частности нет органа, который служил бы для поцелуя. Этот отсутствующий орган он замещает губами, достигая таким образом результата, может быть несколько более удовлетворительного, чем в том случае, если бы ему пришлось ласкать свою возлюбленную бивнями. Но наши губы, созданные для того, чтобы вводить в рот вкус веществ, которые их прельщают, наши губы, не понимая своего заблуждения и не сознаваясь в своем разочаровании, лишь скользят по поверхности и натыкаются на ограду непроницаемой и желанной щеки. Впрочем, в эту минуту, то есть при соприкосновении с телом, губы, даже если допустить, что они

стали более искусными и лучше одаренными, не могли бы, конечно, насладиться вкусом вещества, которое природа в настоящее время мешает им схватить, ибо в той безотрадной зоне, где они не могут найти себе пищу, они одиноки, зрение, а потом и обоняние давно их покинули. Когда мой рот начал приближаться к щекам, которые глаза мои предложили ему поцеловать, глаза эти, переместившись, увидели новые щеки; шея, рассмотренная вблизи и как бы в лупу, обнаружила зернистое строение и крепость, изменившие весь характер лица Альбертины...

Словом, хотя и в Бальбеке Альбертина часто представлялась мне разной, однако теперь — как если бы, головокружительно ускорив изменения перспективы и окраски, в которых является нам женщина при различных встречах с нею, я пожелал уложить их все в несколько секунд, чтобы экспериментально воссоздать феномен разнообразия человеческой индивидуальности и вытащить одну из другой, как из футляра, все возможности, в ней заключенные,— теперь я увидел на коротком пути от моих губ к ее щеке целый десяток Альбертин; девушка эта подобна была богине о нескольких головах, и та, которую я видел последней, при моих попытках приблизиться к ней уступала место другой. Пока я к ней не прикоснулся, я по крайней мере видел эту голову, легкий запах доходил от нее до меня. Но, увы,— ибо наши ноздри и глаза столь же плохо помещены для поцелуя, как губы наши плохо для него созданы,— вдруг глаза мои перестали видеть, в свою очередь приплюснутый к щеке нос не воспринимал больше никакого запаха, и, ничуть не приблизившись к познанию вкуса желанной розы, я понял по этим отвратительным знакам, что наконец я целую щеку Альбертины» *.

Сравните это описание «отвратительных» ощущений с тем упоением, какое испытывает Руссо, описывая поцелуй Юлии и Сен-Пре, и вы обнаружите, как велико расстояние, отделяющее объективную философию любви, то есть философию, построенную на вере в реальность любви и ее объекта, от философии субъективной, такой, как у Пруста,— философии, которая учит, что любовь может существовать лишь в нас самих, а все, что возвращает ее к реальности, все, что несет удовлетворение, ее убивает.

Подобно наблюдателю в самолете, который с высоты полета одновременно различает свои и неприятельские позиции и обретает своего рода беспристрастность, мучительную, но необходимую,

* Перевод А. А. Франковского.

влюбленный Пруст проникает одновременно в сознание любящего и любимой женщины и видит образ одного из них в другом, а порой даже заглядывает вперед и с какой-то спокойной жестокостью сопоставляет свою нынешнюю, истерзанную душу с душою будущей — выздоровевшей. Ничто не вызывает у него столь глубокого интереса, как великолепные панорамические перспективы такого рода: клан Вердюренов во мнении Сен-Жерменского предместья одновременно с Сен-Жерменским предместьем во мнении клана Вердюренов; искусство нашей эпохи глазами будущего и импрессионизм в глазах современности; лагерь дрейфусаров и лагерь националистический, который некий объектив, равнодушный и совершенный, представил рядом на одном снимке.

Но почему же эта беспристрастность, эта невозмутимость исследователя вызывают максимум эстетического переживания? Потому что искусство по сути своей призвано, по-видимому, отвлекать чувства от деятельной жизни и подключать их к тому вспомогательному двигателю, каким является фантазия. *Фантазия морального свойства*, притязая на то, чтобы рекомендовать *правила жизнедеятельности*, пробуждает вследствие этого как раз все те силы, какие им следовало бы усыпить. В момент, когда выступает моральное суждение, эстетическое переживание угасает по той же причине, по какой статуя является произведением искусства, а обнаженная женщина ни в коей мере им не является.

Стендаль хорошо это понимал и в языке своем, подобно языку Гражданского кодекса [20], стремился усвоить тон высокого беспристрастия. Пруст же делает еще больше — ему удается придать своему произведению характер неколебимой объективности, являющейся одним из непременных элементов красоты.

«Если происходящее в мире,— пишет Флобер,— видится вам как бы в смещенном виде, призванном создавать иллюзию, которую надобно описать, так что все на свете, включая и ваше собственное существование, представится вам не имеющим иного назначения... тогда беритесь». На вечере у госпожи де Сент-Эверт Сван — из-за своей любви безразличный к окружающему и находящий в нем очарование чего-то такого, «что, не составляя больше цели нашего волеустремления, видится нами само по себе»,— является подлинным символом воплощенного художника, того совершенного зеркала, к которому Пруст часто бывал так близок, что полностью с ним сливался.

V

Пруст и Флобер согласны в том, что единственный реальный мир — это мир искусства и что подлинным является лишь тот рай, который утрачен. Может ли рядовой человек исповедовать эту философию? Конечно же, нет. «Поднялся ветер!.. Жизнь зовет упорно!» * А жить без веры в реальность переживаний трудно. И в самом деле, ведь существует тип любви, совершенно непохожий на любовь-болезнь, описанную Прустом,— любовь радостная, таинственная, безграничная и преданная, полное приятие другого, та любовь, романтическими героинями которой являются госпожа де Реналь и госпожа де Морсоф, а героинями живыми — тысячи женщин. Пруст изобразил такую любовь лишь в образе любви материнской, но по созданному им портрету его бабушки мы знаем, что чувство верности и чувство самоотверженности отнюдь не были ему чужды.

Сам он всю самоотверженность, на какую был способен, вкладывал в искусство, а искусство, которое возвышается до такого самосознания, до такой требовательности к себе, удивительным образом напоминает религию. В том месте, где рассказывается о смерти Бергота, Пруст пытается представить самозабвенное рвение, с каким художник типа Вермеера [21] добивался предельного совершенства, изображая кусочек желтой стены; именно таким видится нам то терпеливое усердие, с которым Пруст искал точных слов, чтобы изобразить какой-нибудь фонтан или куст боярышника или же передать тайну, связанную с кусочком «мадлен». Рейнальдо Ан рассказывает о нескольких минутах такого молитвенного состояния писателя, и этим образом Пруста, отдавшегося молитве, я хочу закончить и расстаться с читателем:

«В день моего приезда мы пошли прогуляться по саду. Мы проходили по аллее, обсаженной кустами бенгальских роз, как вдруг он умолк и остановился. Я тоже остановился, но он снова зашагал, и я также. Вскоре он остановился еще раз и с той детской и несколько печальной мягкостью, какая всегда звучала в тоне его голоса, сказал: «Вы не будете сердиться, если я немножко задержусь? Я хотел бы еще раз взглянуть на эти маленькие розы...» Я пошел дальше. На повороте аллеи я оглянулся. Марсель возвратился назад и подошел к розам. Обойдя вокруг замка, я нашел его на том же месте; он пристально вглядывался в розы. Голова его была закинута назад, лицо серьезно, глаза прищурены, брови слегка

* Строка из «Морского кладбища» Поля Валери. Перевод Б. Лившица.

нахмурены, словно от какого-то усилия, вызванного напряженным вниманием; левой рукой он все время теребил кончик своих черных усов, губами покусывая его. Я чувствовал, что он слышит, как я подхожу, видит меня, но не хочет ни говорить, ни двигаться. И я прошел мимо, не сказав ни слова. Через минуту я услышал, что Марсель окликает меня. Я остановился; он спешил ко мне. Подойдя, он спросил, не сержусь ли я. Улыбаясь, я успокоил его, и мы возобновили прерванную беседу. Я не задавал ему вопросов относительно этого эпизода с розами; я не делал никаких замечаний, не шутил: я смутно понимал, что этого делать не следовало...

Сколько раз впоследствии я был свидетелем подобных сцен! Сколько раз наблюдал я Марселя в те загадочные мгновения, когда он совершенно сливался с природой, с искусством, с жизнью, в те глубокие минуты, когда, отдавшись всем своим существом высокому усилию сменяющих друг друга постижения и впитывания, он как бы погружался в состояние транса, когда благодаря ли прерывистым и ярким озарениям или путем медленного и неудержимого проникновения он добирался до истоков вещей и открывал то, что никто не мог видеть,— то, что никто отныне больше не увидит».

В подобные благословенные минуты мистицизм художника очень близок к мистицизму верующего.

I. ЛИЧНОСТЬ

Замечательно, что жизненный путь Валери*, удивительный и простой, имеет так много общего с жизнью того великого писателя, которого он больше всего напоминает,— я имею в виду Декарта. Оба пришли к прозе двойным путем — через поэзию и

* Статья дается с небольшими сокращениями.— *Прим. ред.*



Поль Валери

науку. Декарт, как и Валери, начал с «влюбленности в поэзию»; он остался ей верен, и последним его созданием было стихотворение [1], написанное в Стокгольме. Декарт не хотел посвящать себя литературной карьере и нанялся в армию, чтобы скитаться «там и сям по свету, оставаясь по отношению к комедии, которая разыгрывается в мире, скорее зрителем, чем актером». Валери тоже долгое время отказывался быть чем-то большим, нежели просто зрителем. Декарт скрывается в Голландию, «в пустыню погруженного в дела народа», чтобы привести свои идеи в систему. «Только от меня зависит,— писал он,— жить здесь в совершенной безвестности; каждый день прогуливаюсь я среди огромного многолюдья так же спокойно, как вы можете гулять в ваших аллеях; люди, которых я встречаю, производят на меня такое же впечатление, как если бы я видел деревья ваших лесов и ваши сельские рощи. И даже гомон торговцев отвлекает меня не больше, чем если бы я слышал журчание ручейка». Не правда ли, это уже господин Тэст?

Подобно Декарту, Валери провел двадцать лет в уединенном размышлении и так же, как Декарт, лишь через двадцать лет решил поделиться с читателем какой-то частью своих изысканий. Если добавить, что оба проявили то бесстрашие ума, которое выражается в перестройке всей системы мышления, начиная с ее основ, вы согласитесь, что сравнение двух этих людей не является искусственным и что, быть может, у нас есть право набросать Рассуждение о методе [2] Валери, поскольку сам он дает нам материал для этого.

II. ЖИЗНЬ

Однако следует сказать несколько слов о человеке, который был источником этих мыслей. Поль Валери родился в 1871 году в городе Сет. Учился он в сетском коллеже, а затем в лицее в Монпелье. Вот его собственные воспоминания: «Учителя основывают свою власть на страхе. О литературе у них представление солдафонов. Глупость и бесчувственность, мне кажется, записаны в программе. Душевная посредственность и полное отсутствие воображения у лучших учеников класса. То и другое представляется мне условием школьного успеха. Из-за этого кошмарное состояние духа, сопротивление, вызов принятой системе преподавания».

Быть может, это «сопротивление» и не обязательно для формирования незаурядного интеллекта, но зато, порождая чувство неудовлетворенности, оно вызывает потребность строить все заново. Нередко «первый ученик» — это подросток, довольствующийся

уже пережеванной пищей, которой кормят его учителя. Если ему не повезет и он не встретит среди них какого-нибудь Сократа или Алена, которые не соглашаются обучать законченным истинам, он подвергается серьезной опасности погрузиться в сон и совсем молодым приобщиться к Сонму Покойников. Ученик-бунтарь, не удовлетворенный официальной истиной, ищет спасения на иных путях и порой находит его.

Валери трудился, но совсем не так, как то представлялось его учителям в Монпелье. Внешне жизнь его выражалась в том, что он изучал право на юридическом факультете; в глубине же души он сожалел, что не стал моряком (сожаление это еще надолго сохранит свою остроту, так что встреча с морским офицером каждый раз будет вызывать у него грустное чувство), и он открывал для себя новейших поэтов: Бодлера, Верлена, позднее — Рембо и Малларме. Уже «искусство представлялось ему единственной устойчивой вещью в мире», метафизика — «вздором», наука — «силой слишком специфической», а практическая деятельность — «вырождением, мерзостью, приводящей к суетному существованию». Он общается с несколькими литераторами: с Пьером Луи[3], которого встретил в Монпелье, потом с Андре Жидом, которого привел к нему Луи. Жид прочел Валери «Тетради Андре Вальтера»[4], которые произвели на него сильное впечатление. Писать Валери не хотел. Он уже успел написать несколько стихотворений, которые очень скоро были опубликованы в нескольких новых журналах; знатоки их хвалили. Но стать «профессиональным» писателем казалось ему одновременно и ниже и выше его возможностей. Он хотел бы наметить для себя «какую-то недостижимую цель»; желание это почти в той же форме выражал Гёте[5].

Год военной службы. Стиль устава восхищает его. «Невозможно быть точным, не будучи темным, если хочешь свести до минимума количество слов и фраз». «По воскресным дням я спасаю свою душу, сочиняя стихи». В двадцать один год он уезжает в Париж. У него нет никакой конкретной цели, никаких планов на жизнь. Он только что пережил кризис душевного отчаяния, которое усугубляет отчаяние интеллектуальное. «Мне было двадцать лет, и я верил в могущество мысли. Странным образом, страдал я от собственного бытия и небытия. Временами я чувствовал в себе необъятные силы, перед лицом каких-то проблем они сникали, и ограниченность возможностей отчаивала меня. Я был мрачен, легкомыслен, покладист внешне, упрям в глубине души, отрицал до крайности, восхищался безмерно, легко поддавался впечатлению, убеждению не поддавался вовсе... Я перестал писать стихи, я почти ничего больше не читал...»

Как бороться с подобным романтизмом, слишком трезвым, чтобы стать лирическим? Чтение Эдгара По внушило ему мысль искать спасения в совершенном понимании себя. Болезнь, от которой он страдает,— это болезнь разума. Нельзя ли избавиться от нее, с предельной точностью проанализировав сам механизм, ее порождающий?

Таким образом, подобно Жиду, переживая в юности трагический кризис, Валери ищет освобождения не в чувственности, как Жид, не в поэзии, как Байрон, не в деятельности, как почти все люди, но так же, как Декарт,— в самоотречении и развитии своей личности. В Париже он живет на улице Гей-Люссака, в той самой комнате, где прошли первые годы жизни Огюста Конта. Он заполняет здесь бесчисленные тетради размышлениями о времени, фантазии, внимании, истине в науках, а в более общем плане — о функционировании человеческого разума. Конечно же, он посещает Малларме, которым восхищается и которого любит, а также Гюисманса, Марселя Швоба[6], но он уже не в том состоянии, когда занимаются литературой. Даже искусство Малларме интересует его прежде всего со стороны логической и эстетической. Как должно строить такого рода стихи? «Я вылавливаю неясное и произвольное, так же как префект вылавливает бродяг».

Господин Тэст появился на свет в этот «период опьянения своей волей». В журнале «Сантор»[7] у него попросили какой-нибудь текст. Он взялся за рукопись, к которой только приступил, собираясь написать «Записки Дюпена» (герой-детектив Эдгара По). То была рукопись, начинавшаяся словами: «Что касается глупости, в ней я не очень силен». Он продолжил ее, используя заметки, относящиеся к себе самому:

«Я был заражен болезненной жаждой точности. Я доводил до крайности безумное желание понимать... Ко всему, что мне давалось легко, я относился безразлично и почти враждебно... Я не доверял литературе — даже достаточно точным поэтическим трудам... Не только Словесность, но и почти всю Философию я отвергал в числе Вещей Смутных и Вещей Нечистых, которые всем сердцем не принимал... Из свежего воспоминания об этих состояниях и родился однажды господин Тэст. Иными словами, он похож на меня так же, как ребенок, зачатый в момент, когда отец его переживал глубокое изменение своего существа, похож на него в этом преображении его личности».

Короче говоря, Тэст — это проекция молодости Валери, совершенный, законченнейший юноша, который, не осознав еще ни значений человеческих условностей, ни того, что только произвольное является истинной формой необходимости, отказывается от любой деятельности, даже художественной. Нужно понять, что отказ этот вызван не бессилием, но избытком сил.

«То, что они называют высшим существом, есть лишь существо, которое ошиблось. Чтобы ему изумляться, надобно его увидеть,— а чтобы его увидеть, нужно, чтобы оно показало себя. И оно показывает мне, что оно одержимо глупой манией своего имени. Так любой великий человек запятнан ошибкой. Каждый ум, считающийся могущественным, начинает с ошибки, которая делает его известным» *.

И поскольку всякий великий человек лишь кажется таковым (ибо, будь он действительно великим, он постарался бы, чтобы мы о том не знали), Валери занимает мысль, что наиболее сильные умы должны оставаться в безвестности: ему нравится воображать жизнь гениального отшельника, отчасти похожую на ту, какую в эту пору ведет он сам, отчасти — на жизнь Декарта или Спинозы, еще не познавших славы.

Как описать господина Тэста? Самой замечательной его чертой является как раз то, что у него вообще нет черт. «Никто не обращает на него внимания. Разговаривая, он не делает никаких жестов, он не улыбается, не говорит ни «здравствуйте», ни «прощайте», он вычеркивает живые свои идеи и не удовлетворяется тем, что находит их... Трудно впитать в себя найденное». Идея — ничто, пока не станет плотью, привычкой. Что открыл господин Тэст? Необычайные методы, позволяющие достичь несколько большей точности мысли и построить словарь, из которого он изгнал множество слов, считая их смутными и неопределенными. Сам Тэст никогда не говорит ничего неясного; могущество его ума таково, что, если бы он того захотел, он был бы первым в любой области. Чтобы стать гением, признанным людьми, ему не хватает лишь слабости.

Что произойдет с Эдмоном Тэстом, будь он болен, влюблен? Конечно же, как всякий человек, он ощутит приятные или мучительные изменения в своем теле; но разум его станет изучать их закономерности и приводить их в систему. Рассказчик отправляется с ним в Оперу, провожает его до самого дома: он живет в

* Перевод С. Ромова.

небольшой меблированной квартире. Здесь нет ни книг, ни рабочего стола — суровая «абстрактная» обстановка. Это — «безличное» жилище, «подобное некоему безличию теорем — и, быть может, одинаковой с ними полезности». И в самом деле, Тэст, который «убил в себе марионетку», может жить лишь в «чистом и банальном месте». Он немолод, болен, и, когда у него начинается мучительный приступ, конечно же, он *мыслит* свою боль:

«Погодите... Бывают минуты, когда все мое тело освещается. Это весьма любопытно. Я вдруг вижу себя изнутри... Я различаю глубину пластов моего тела; я чувствую пояса боли — кольца, точки, пучки боли. Вам видны эти живые фигуры? Эта геометрия моих страданий? В них есть такие вспышки, которые совсем похожи на идеи...

Что в силах человеческих? Я борюсь со всем — кроме страданий моего тела, за пределами известного напряжения их» *.

Итак, Тэст страдает. Потом боль успокаивается. Он засыпает, анализируя свой сон и сновидения. Он тихо храпит. Рассказчик берет свечу и выходит неслышными шагами.

III. СЛАВА

Когда был написан «Вечер с господином Тэстом», Валери не исполнилось еще двадцати пяти лет. Но это был уже Валери. Черты Тэста — это главные черты Валери: потребность в точности, отвращение к смутному и той мнимой ясности, которой довольствуются почти все люди, а как следствие этой потребности в точности — необходимость исследовать язык заново и требовать от слов четкого смысла.

Это стремление к точности побуждает его в ту пору заняться прославленной личностью, которой стремление это также было присуще: речь идет о Леонардо да Винчи. И снова нарушить молчание заставляет его случайный внешний толчок. Однажды в гостях у Марселя Швоба он так блистательно рассуждал о Леонардо, что присутствовавший там Леон Доде, который работал тогда в «Нувель ревю», передал ему вскоре через госпожу Адан[8] просьбу написать статью на эту тему. Так появилось «Введение в систему Леонардо да Винчи». На самом деле Леонардо да Винчи главным образом предлог, и, говоря о нем, Валери рассуждает о своих собственных проблемах.

* Перевод С. Ромова.

Начиная с 1895 года в безвестности, которую он избрал, Валери продолжает поиски, коих единственная цель — преображение собственного разума и речи. Чтобы прожить, он ищет работу. Он служит вместе с Сесилем Родсом [9] в бюро печати, затем в Военном министерстве, где долгое время числится по ведомству артиллерийского снабжения, и, наконец, в агентстве Гавас [10]. Казалось, он решился навсегда остаться в безвестности: «Человек, который удаляется от мира, создает для себя возможность его понимания».

Однако таковы непостижимые пути гения, что он отнюдь не был настолько безвестен, как это ему казалось. В лицеях и в университетах были молодые люди, которые переписывали отдельные его стихотворения, опубликованные в тонких журналах, и «Вечер с господином Тэстом». Кое-кто знал его стихи наизусть, и так же, как у гомеровских поэм, существовала уже их устная традиция. Другие же были известны лишь ему самому, как, например, «Рукопись, обнаруженная в мозгу», которая не была опубликована ни тогда, ни впоследствии.

«Уединение. Работа для себя. Записи, собираемые в папках. Женитьба. Жизнь. Дети...»

Так проходит двадцать лет — среди людей и вдали от них, в «пустыне погруженного в дела народа». Приведи он в порядок накопившиеся записи, ему хватило бы материала на несколько больших книг. Одной из них был бы «Диалог о божественных предметах». Другая, «Гладиатор», представляла бы эссе о природе упражнения, о виртуозности. Есть здесь размышления о любви, эротизме, страдании, семье. Все они интересны, некоторые из них прекрасны. Если бы их собрали и сгруппировали, французы поразились бы, обнаружив, что обладают еще одним классическим сокровищем. Он еще не знает своих сил. А они огромны. «В течение долгих лет выковываемый на наковальне, его ум уподобился мечу Зигфрида» *, непобедимому, по крайней мере для смертных.

Незадолго перед войной Андре Жид, только что основавший с несколькими друзьями «Нувель ревю франсез», попросил у Валери разрешения собрать в одном томе его старые стихи. Валери отказался, однако друзья настаивали. Они разыскали все номера журналов, в которых стихи эти появились, и общий машинописный текст показали автору. «Встреча с моими чудовищами,— записывает Валери.— Отвращение. Начинаю копаться в них. Исправления».

И вот он занимается отделкой этих «чудовищ», добивается

* Дю Бос Ш. Приближения.

музыкальности и насыщенности, а затем, войдя во вкус работы, решает, что мог бы дополнить их небольшой, на сорок-пятьдесят строк, поэмой, которой распростится с поэзией. Эту работу он начал в 1913 году. Он еще продолжал ее, когда вспыхнула война. Он писал в том же состоянии духа, как какой-нибудь монах в шестом веке, который сочинял латинские гекзаметры с бесконечным усердием человека, верящего, что пишет завещание своей цивилизации и языковой культуры. Наконец в 1917 году поэма была закончена. Так родилась «Юная Парка».

Успех был огромен — не в смысле его широты, но в отношении качественном. После чего в свою очередь были опубликованы «Старые стихи», а затем открылись папки с записями, и французы, по крайней мере умнейшие из них, поняли, что у них появился одновременно великий поэт и великий прозаик. Как это часто случается, мир озарил ярчайшим светом как раз того, кто решил оставаться в тени. Я не стану рассказывать об этом периоде жизни Валери. Не потому, что он менее прекрасен: невозможно было принять славу с большей скромностью, простотой, благородством и иронией; однако героический период его связан с «Господином Тэстом» и «Юной Паркой». Как выразился Валери, «остальное — это шум». Прежде чем в меру своих сил попытаться представить систему Валери, я счел необходимым подготовить вас к этому величественным вступлением — историей его жизни, ибо, как вы сами знаете, система его — это неумолимая точность, это стремление начать все сначала и строить заново — не просто игра ума, но целеустремленный поиск. Как и для Декарта, для Валери система его была жизнью, и потому господин Тэст легко возвышается над господином Бержере.

IV. ВВЕДЕНИЕ В СИСТЕМУ ПОЛЯ ВАЛЕРИ

1. Точность

«Не симпатия, Натанаэль, но любовь»,— читаем мы в начале «Яств земных»* ...В первых строках «Введения в метод Поля Валери» я написал бы: «Не ясность, Эриксимах [11], но точность». Слово «ясность» отнюдь не ясно. Но что же ясно? Некоторым критикам и читателям Валери представляется темным. «...Я поистине огорчен тем,— говорит он,— что навожу печаль на этих любите-

* Произведение Андре Жида (1897) — *Прим. перев.*

лей света. Меня влечет к себе одна ясность. Увы! Вы — друг мне, и я решаюсь заверить вас, что почти ни в чем не нахожу ее... Темноты, приписываемые мне, пустячны и призрачны в сравнении с теми, которые я открываю всюду кругом. Счастливы прочие, условившиеся между собой, что они прекрасно понимают друг друга... Я и впрямь, друг мой, создан из некоего злосчастного разума, который так никогда и не уверен, уразумел ли он то, что уразумел, сам того не замечая. Я до чрезвычайности плохо отличаю самоочевидно ясное от положительно темного» *.

Темная ясность струится порою из произведений, считающихся легкими и прозрачными. Когда в речи своей при избрании его во Французскую академию Валери пришлось говорить об Анатоле Франсе [12], не без иронии определил он ясность последнего:

«Сразу же полюбил я язык, коим наслаждаться можно было, не слишком вдумываясь, который подкупал столь естественной формой, в чьей прозрачности, конечно же, показывалась порой некая задняя мысль, но отнюдь не загадочная... Книги его отмечены были безупречным искусством затрагивать серьезнейшие идеи и проблемы. Ничто не задерживало на них взгляда, разве что само чудо отсутствия малейшего сопротивления с их стороны.

Что может быть более ценного, нежели восхитительная иллюзия ясности, которая создает у нас ощущение, что мы обогащаемся без усилия, вкушаем наслаждение без труда, понимаем без напряжения, упиваемся зрелищем, не оплачивая его?

Счастливы писатели, особождающие нас от бремени мысли и легкою рукою ткущие сверкающее облачение для сложности сущего! Увы, господа, некоторые, о чьем существовании должно весьма сожалеть, избрали путь прямо противоположный. Работу разума они направили стезею своих наслаждений. Они задают нам загадки. Это бесчеловечные существа».

Я вспоминаю, как однажды, выступая в театре «Вье Коломбье» [13], Валери сказал примерно следующее:

«Темен? Я? Мне говорят об этом, и я делаю усилия, стараясь этому поверить. Но я кажусь себе менее темным, нежели Мюссе, Гюго, Виньи. Кажется, вы удивлены? Присмотритесь к Мюссе. Не знаю, сможет ли кто-либо из вас объяснить такие стихи?

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux
Et j'en sais d'immortels qui sont de pures sanglots**.

* Перевод А. Эфроса.
** Буквально: «Самые прекрасные песни — самые безнадежные, и я знаю песни бессмертные, состоящие из сплошных рыданий».

Что касается меня, я не способен это сделать! Как сплошное рыдание может быть бессмертною песнью? Мне это представляется непостижимым. Песнь — это ритм; чистое рыдание бесформенно. Как бы я ни был темен, я никогда не писал ничего столь темного».

В эту минуту в зале поднялся молодой человек, явно раздраженный.

«Послушайте, мсье,— сказал он,— вы смеетесь? Я не вижу ничего темного в этих строках, и я берусь объяснить их вам».

«Прошу вас,— ответил Валери,— я с удовольствием уступаю вам место».

Он поднялся и зажег сигарету. Раздраженный господин поднялся на сцену... Своим объяснением Мюссе он не сумел удовлетворить ни Валери с его стремлением к точности, ни даже публику, менее требовательную в этом смысле.

К тому же ни ясность, ни точность не являются в стихотворении обязательными. Строка Виньи «J'aime la majesté des souffrances humaines» * кажется Валери «необъяснимой», ибо «в человеческих страданиях нет величия». «В зубной боли, в тоске... нет ничего... возвышенного». «Но строка эта прекрасна, ибо «величие» и «страдания» образуют прекрасный *аккорд полных значения слов*».

«То же самое у Гюго: «Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit» **.

Недоступный воображению, этот *негатив* прекрасен».

Валери-поэт позволяет себе быть темным или, выражаясь точнее, «музыкальным», как то позволено другим поэтам. Но если только Валери-прозаик хочет последовательно развить свою мысль, он стремится к точности. Он предпочитает не пользоваться словами, которых не определил, а в те, что использует, вкладывать лишь тот смысл, какой содержат в себе общепринятые определения.

«Я настороженно беру каждое слово, ибо малейшее размышление уясняет нелепость доверия к ним. Меня уже привело это к сравнению фраз, при помощи которых обычно так беззаботно переходят пространство любой мысли, с легкими досками, перекинутыми через пропасть: они выдерживают переход, но не остановку. Человек быстрым движением касается их и проносится дальше; но помедли он краткий миг — это мгновение их сломит и все рухнет в бездну» ***.

Ничто не может остановить Валери, преследующего точность.

* Буквально: «Люблю величие человеческих страданий».
** Буквально: «Ужасное черное солнце, излучающее ночь».
*** Перевод А. Эфроса.

Вот почему я называю его поиск «героическим». Он не принимает легких истин, он не склоняется ни перед общепринятым мнением, ни перед авторитетом знатоков. В каждом случае он задает себе решающий вопрос: «В чем суть вопроса?» Как и Декарт, всякий анализ он начинает заново и требует от себя систематического сомнения. Впрочем, я ошибаюсь, говоря «требует», ибо сомнение это в самой его природе.

2. *Чистая доска*

Что мы знаем? Чему, кроме языков и точных наук, обучили нас в школе? Метафизике? Валери спрашивает себя не о том, намеревается ли он исповедовать одну из них, но о том, возможно ли вообще метафизическое познание: «Мы можем знать лишь то, что подразумевается нашим существом... Стало быть, если предположить, что имеется некая идея сущего, некое *объяснение* загадки Мироздания — ответ на Все,— объяснение это всегда будет для нас лишь частным случаем нашей жизнедеятельности».

Чтобы искать объяснения миру, рассматриваемому как Целое, нужно сначала поверить, что такое объяснение возможно. Валери в это верит. Составляя перечень вздорных устремлений человека, он записывает: «Знать будущее, быть бессмертным, верить, что существует единственный ответ». Если бы существовала некая «высшая мысль, то, узнай мы ее, нам оставалось бы только умереть, ибо после нее невозможна никакая иная». Следует прочесть в связи с этим прекрасное предисловие к «Эврике»[14]. «Проблема совокупности сущего и проблема происхождения этого Целого обязаны самому наивному побуждению. Мы хотим узнать, что предшествовало познанию». В отношении этого Целого всего Мироздания нам было бы достаточно признаться в своем очевидном неведении, однако человек выносит свои чувства вовне, создавая из них идолов. «Он возводит любовь на один пьедестал, смерть — на другой. На самый же высокий возводит он то, чего не знает и знать не может и что даже не имеет смысла». Философы ведут споры не о природе вещей, но об отношениях определенных слов, достаточно абстрактных, чтобы оставаться пустыми и неясными. Реалисты и номиналисты[15], идеалисты и материалисты — соперники в некой игре ума. В этих шахматных партиях каждый двигает свои пешки в соответствии с принятыми правилами. «Ничто еще не было доказано за исключением того, что А более тонкий игрок, нежели В».

На что философы ответят, что осуждать философию — значит опять-таки философствовать. Но я не думаю, чтобы Валери позволил им найти выход с помощью подобной уловки. Ибо философы спорят, добиваясь, чтобы одно слово восторжествовало над другим, а позиция Валери прямо противоположна: он утверждает, что ни одному из этих слов не соответствует точное определение. «Имея дело с философами, отнюдь не следует опасаться непонимания. Нужно до крайности опасаться понимания».

«То, что реально мыслится, когда говорят о бессмертии души, всегда может быть выражено в не столь высокопарных суждениях... Всякую метафизику такого рода можно рассматривать как определенную неточность, бессилие языка, стремление придать мысли внешнюю значительность — одним словом, извлечь из построенного высказывания больше, чем было вложено и израсходовано, когда его формулировали. «Время», «пространство», «бесконечность» — слова неудобные. Всякое суждение, становясь точнее, от них избавляется». Большинство проблем, именуемых *метафизическими*, в действительности являются весьма наивными проблемами языка. Вопрошать себя, как это делают некоторые философы, существует ли реальность,— то же самое, что спрашивать себя, соответствует ли метру его эталон, находящийся в Медоне.

Чему еще обучили нас? Истории... «История — самый опасный продукт, вырабатываемый химией интеллекта. Свойства ее хорошо известны. Она вызывает мечты, опьяняет народы, порождает в них ложные воспоминания, усугубляет их рефлексы, растравляет их старые язвы, смущает их покой, ведет их к мании величия или преследования и делает нации ожесточившимися, спесивыми, невыносимыми и суетными» *.

Есть ли в истории хоть какая-то очевидность, позволяющая ей диктовать народам образ действий? Никакой. Распознать ее невозможно. Историки Французской революции ладят между собой «ничуть не более, чем ладили Дантон и Робеспьер, хотя в данном случае последствия не столь серьезны, ибо, к счастью, в распоряжении историков нет гильотины».

Великий художник Дега рассказывал Валери, как ходил однажды со своей матерью к госпоже Леба, вдове прославленного члена Конвента. Увидев в прихожей портреты Робеспьера, Кутона и Сен-Жюста[16], госпожа Дега, не удержавшись, в ужасе воскликнула:

«Как!.. Вы еще держите у себя физиономии этих чудовищ?!»

* Перевод Б. Загорского.

«Молчи, Селестина! — с жаром возразила госпожа Леба.— Молчи... То были святые...»

Можно представить подобный разговор между Мишле и Жозефом де Местром, между Тэном и Оларом[17]. «Каждый историк трагической эпохи протягивает нам отрубленную голову, которая является для него предметом особой симпатии».

Однако есть исторические факты, подлинность которых никто из историков не оспаривает. Карл Великий был коронован императором в 800 году, и Мариньянская битва произошла 15 сентября 1515 года[18]. Это так, но *отбор* событий и документов позволяет историку излагать историю, руководствуясь своими предрассудками и симпатиями. История оправдывает все, что пожелает. Строго говоря, она не учит ничему, ибо содержит в себе все и дает примеры всему. Нет ничего смехотворнее, говорит Валери, чем рассуждать об «уроках истории». Из них можно извлечь любую политику, любую мораль, любую философию.

В частности, безумно полагать, что история может когда-то позволить предвидеть будущее. «История,— говорят нам старики,— это вечное повторение». Прежде всего с этим можно спорить. Но и при допущении, что «в целом» мысль эта справедлива, в деталях она достаточно неверна, чтобы всякое предвидение оказалось вздором. Обращаясь к ученикам лицея Жансон-де-Сайи, Валери пытается описать, каким был он в их возрасте, в 1887 году, и показать им, что из его тогдашнего представления о мире невозможно было заключить, чем мир этот станет впоследствии.

«В том 87 году воздух оставался исключительно в распоряжении живых птиц... Твердые тела были еще достаточно твердыми. Тела непрозрачные — вполне непрозрачными. Ньютон и Галилей правили в спокойствии[19]; физика пребывала в довольстве, ориентиры ее оставались абсолютными. Время катило безмятежные дни... Пространство наслаждалось своей бесконечностью, однородностью...

Все это рассеялось как сон. Все это преобразилось, как и карта Европы... как вид наших улиц...

Величайший ученый, глубочайший философ, самый расчетливый политик 1887 года — могли ли они хотя бы смутно вообразить то, что мы видим теперь, по прошествии ничтожных сорока пяти лет? Нельзя даже представить, с помощью каких операций разум, обозревая весь исторический материал, накопленный в 1887 году, мог бы из понимания прошлого, даже самого тонкого, вывести, пусть даже с грубой приблизительностью, то, чем является год 1932-й».

Так называемые точные науки делают возможным предвидение внутри законченной системы и на определенном уровне, однако в истории изолировать системы мы не можем, а уровень не от нас зависит. Поэтому всякое предсказание есть обман. «В будущее мы входим пятясь». История не наука, это искусство; место ее среди муз[20]. В таком качестве Валери находит ее приятной, нужно только, чтобы она знала свое место. Кто в расчете на непостижимое будущее решает строить свои действия, основываясь на неведомом прошлом, тот погиб. Не будь Бонапарт одержим историей Цезаря, он не провозгласил бы себя императором. «Он был страстным любителем исторического чтения... и этот человек, созданный, чтобы творить... заплутался в перспективах прошлого... Он пал, как только уклонился от непроторенного пути» *.

Тем не менее Валери признает пользу — в какой-то мере отрицательную — размышлений о прошлом. «Оно являет нам постоянный крах слишком точных предсказаний и, с другой стороны, великие преимущества всесторонней и непрерывной подготовки, которая, не притязая на то, чтобы вызывать события или противостоять им, всегда непредвиденным... позволяет человеку заблаговременно принять меры против внезапностей». Но, по-видимому, уроки эти скорее морального, нежели научного свойства.

Серьезной ошибкой XIX века, опьяненного практическими успехами точных наук, было смешение методов этих наук с методами тех ложных наук, которые он окрестил «психологией» и «социологией». «Существует наука простых явлений и искусство явлений сложных. Наука — когда переменные величины поддаются исчислению, число их невелико, а комбинации ясны и отчетливы». В то время как в естественных науках объективный контроль пришел на смену наивному рассмотрению предметов, мы пожелали, чтобы в «науках» историко-политических субъективные методы сочетались с объективными выводами. Историю и ее порождение — политику следует обнажить и развенчать так же безжалостно, как философию. «Нельзя *заниматься политикой*, не высказываясь по вопросам, о которых ни один разумный человек не может утверждать, что знает их. Надо быть последним глупцом или последним невеждой, чтобы осмелиться иметь мнение по поводу большинства проблем, которые ставит политика». И еще: «Первоначально политика была искусством мешать людям заниматься тем, что их касается».

* Перевод Б. Загорского.

В последующую эпоху сюда прибавилось «искусство принуждать людей выносить решения о том, чего они не понимают».

Что еще остается на нашей доске? Наука? Это совокупность формул и методов, всегда имеющих успех, и в таком качестве она полезна и достойна уважения, однако «все прочее — литература» [21]. «Наука не дает объяснения мира, как то весьма наивно полагали люди поколения Золя. Она никогда не даст его. Никто не объяснит мироздания, ибо «мироздание — всего лишь мифологический термин». Как определить понятие того, что ничему не противостоит, ничто не отрицает, ни на что не похоже? Будь оно на что-либо похоже, оно не было бы всем».

Что остается еще? Здравый смысл? «Здравый смысл — это бывшая у нас некогда способность блистательно оспаривать и отвергать существование антиподов... Здравый смысл — это интуиция совершенно частного свойства. Ежедневно науки озадачивают его, ставят в тупик, мистифицируют... Отныне к здравому смыслу взывает одно лишь невежество. Значение повседневной очевидности сведено к нулю... Почти все создания наших фантазий — полет, явление отсутствующих предметов, передача слова на расстоянии — и множество удивительных вещей, которые прежде и не снились, вышли ныне из области невозможного и сферы сознания. Сказочное стало предметом купли-продажи». В наши дни здравый смысл явно не в чести. И если ему досталась столь завидная участь, хвалиться нечем.

Так строгое размышление последовательно отбрасывает все, что само породило. «Не заложен ли в сознании Валери определенный нигилизм?» — спрашивает себя Шарль Дю Бос. «В интеллектуальной сфере нет зрелища, окрашенного более возвышенным трагизмом, нежели то, когда мыслительные способности в силу самой своей остроты приходят к небытию и самоотрицанию. Именно здесь подлинное царство одиночества и безысходной ясности». Но мы увидим сейчас, что среди этого одиночества Валери возводит свое прибежище, являющееся прибежищем всякого цивилизованного человека.

3. Условности

И вот перед нами чистая скрижаль, отмытая черная доска. Что будем мы строить на этой скрижали или писать на этой доске? Ибо есть еще «нечто». Люди мыслят и согласуют иногда свои мысли и действия; человеческие общества живут и продолжают существовать. Среди этого хаоса обломков мы находим элементы какого-то порядка. «Что же это за элементы?» — спросим мы Валери. Мне думается, он ответит нам: «Условности или, если хотите, фикции».

Что такое условность? Это правило, которого придерживаются один или несколько человек. Один человек, раскладывающий пасьянс, может этим заниматься лишь потому, что придерживается некой условности. То же самое относится к двоим, играющим в экарте... Договоренность эта не является выражением абсолютной истины. Единственное ее значение в том, что ее придерживаются. Например, мы условились, что в течение часа я буду говорить, а вы слушать. В силу такой договоренности в этом зале устанавливается определенный порядок. Мы могли бы условиться о другом: вы будете петь хором, а я слушать. Благодаря этому уговору установился бы иной порядок. Но почему условности такого рода соблюдаются? Потому что кое-кто в этом зале представляет порядок. Не вследствие своей силы. Они не могли бы призвать вас к спокойствию. Но вследствие общепринятой фикции. А особенность человеческих обществ в том и состоит, что существовать они могут лишь благодаря таким фикциям. «Ибо нет силы, способной построить порядок исключительно на принуждении одних организмов другими».

Инстинкты побеждаются идеями, образами и мифами. Движение общества к цивилизации, думает Валери,— это движение к царству символов и знаков. Всякое общество зиждется на языке — этой первой и важнейшей из условностей,— на письменности, навыках, соблюдаемых условностях. Всякое общество есть система заклятий. Мы не замечаем мнимого характера наших норм, ибо многие из них стали частью нас самих и превратились в инстинкты. Мы снимаем шляпу, мы клянемся в верности, мы аплодируем, мы платим деньги, получаем сдачу. Каждое из этих действий предполагает бесчисленные древние условности. Но жизнь народа, имеющего долгую историю, соткана из такого множества связей, что никто из граждан не знает больше их истоков.

Что же в этом случае происходит? Важно то, что при наличии порядка становится возможной духовная свобода. В варварском состоянии свободы нет. Представьте себе семейство крупных обезьян или пещерных людей: молодые самцы повинуются отцу, потому что боятся его или потому что подвержены внешней опасности. Таково реальное положение вещей. Но в какой-нибудь парижской семье опасность в наши дни представляется далекой, а если она и становится близкой, все равно она не такова, чтобы ее предотврати-

ло отцовское могущество. И молодежь начинает спорить. Зачем повиноваться отцу? Ради одной условности? «Но что бессмысленнее условности? — думает молодежь. — Зачем соблюдать ее?» Так в XVIII веке во Франции стали спрашивать себя: «Для чего нам король?..»

Итак, для людей необходимее всего то, что наиболее произвольно из всех его созданий. Самой прочной опорой цивилизации является система заклятий. В морали полезны не сами нормы, которые она выдвигает (различные в зависимости от времени и места), но сам факт, что она выдвигает их. Для жизни какого-нибудь государства важно не то, монархическое оно, республиканское или аристократическое; важно, чтобы политические условности разделялись большинством граждан. Математика создает систему истин, представляющихся необходимыми как раз потому, что истины эти наиболее условны из всех существующих. Стихотворение делает прекрасным по необходимости сама условность правил, позволивших его создать...

Так мысль Валери проделала путь, неизбежный для всякого смелого ума. Разрушив в молодости все до основания, в зрелые годы он снова признает некогда отвергнутые условности, однако движение его мысли характеризуется тем, что он признает их теперь в качестве условностей, но уже не в качестве абсолютных истин. В этом мне видится оригинальность позиции Валери, отличной и от позиции Бурже, преклоняющегося перед условностью, как если бы она была априорной истиной, и от позиции Жида, относящегося к ней с враждебностью и подозрительностью неисправимого подростка.

4. Художественное творчество

Однако рассматривать мироздание как нечто состоящее исключительно из человеческих условностей было бы парадоксом, не выдерживающим критики. Существует некая реальность, предшествующая фикциям и мифам. Но как может мысль добраться до этой реальности, которая чужда ей по самой своей сути? Мне думается, Валери, как и Пруст, охотно ответил бы: «Благодаря художественному творчеству, и прежде всего благодаря поэзии, понимаемой в самом широком смысле».

Человеческий язык тяготеет к абстрактному и все более удаляется от конкретного. Поэзия позволяет разуму восстановить контакт с реальностью, предшествовавшей тем механическим чудовищам, какие разум этот породил, то есть нашим предположениям и нашим знаниям. Какие средства, какие чары дают поэзии возможность играть эту роль?

Назначение поэта — возвращать словам их гармоническое достоинство и, сочетая их, переставляя, фиксируя их, когда они находятся в необычной позиции, воссоздавать вокруг них ту атмосферу тайны, которая окружала их в момент рождения. «Стихотворение создается не из идей и не из чувств; оно создается из слов». Валери любит изображать поэта вдумчивым, сосредоточенным мастером, который «строит» свое стихотворение, добиваясь определенного результата, так, как строят машину. По, Бодлер, Малларме — вот линия «вдумчивых поэтов», которую с таким блеском продолжает Валери. «Стихотворение должно быть праздником разума». Ничем иным оно быть не может. Мы снова встречаемся здесь с идеей условности. Стихотворение — это праздник, это игра, построенная столь четко, что представить его иным невозможно. «Ощущение Прекрасного — предмет столь безумных поисков и столь тщетных определений — есть, быть может, сознание *невозможности изменения*». Этим-то оно и удовлетворяет, и этим нравится. Оно удовлетворяет и сосредоточивает на себе разум. Оно «обретает» и останавливает Время. Скала разрушается под действием волн, но какие объединившиеся стихии смогли бы вырвать хоть одно слово из лучших стихотворений Валери? И здесь произвольное порождает необходимость. Такое представление о поэзии, по-видимому, исключает идею вдохновения. Валери склонен высмеивать лиризм, который есть лишь «развитие восклицания». «Кто не устыдится быть пифией?» [22] «Вдохновение — это гипотеза, отводящая автору роль наблюдателя». Таковы парадоксальные формулы, в которые Валери будет в других местах вносить необходимые уточнения. Действительно, поиски мастером формы являются первоосновой всякого искусства. Нет ремесла, нет и гения. Но рождение потребности в этих поисках не обходится без печальных или радостных чувств. «В поэзии и во всяком искусстве вдохновение глубоко скрыто», однако оно существует. Не будь Утраченного Времени, не было бы и Времени, которое предстоит обрести.

Все это хорошо известно самому Валери, который и сказал об этом лучше, чем кто бы то ни было: «Писатель вознаграждает себя как умеет за какую-то несправедливость судьбы». Хотя Валери даже в стихах хочет оставаться воплощением точности, объективности, системы, невозможно понять его, не оценив по достоинству его чрезвычайно живой восприимчивости. Всякий раз она проглядыва-

ет в том, что он пишет. «Высшая точка всякой мысли — вздох». Хотя господин Тэст и овладел своим механизмом, страдание было ему знакомо. Не следует видеть в Валери воплощение чистого, но бесчеловечного разума. Напротив, в эту эпоху не было человека более чуткого, верного и благородного. Но если страдание ему знакомо, он не упивается им, как Паскаль. «Что откроем мы остальным людям, показав им их убожество? Что жизнь тщетна, природа враждебна, знание иллюзорно? К чему удручать их, несчастных, и повторять им то, что они знают?» Я хотел бы в завершение показать вам Валери, нарисовав чисто человеческий образ. Представьте себе, как каждое утро в пять часов, несмотря на усталость и мрак, он приступает к занятиям, которые продолжаются всю его жизнь. Он согревает кофе, ибо в этот час все еще спят, а затем «осыпает нас стружками своей прозы, случайностями возвышенного труда. Прекрасная вещь — могущество разума. Через несколько веков обнаружат, что никто не оказал на нашу эпоху большего влияния, чем этот чрезвычайно простой человек» *.

5.

Девятнадцатый век, при всех своих отступлениях и превратностях, был веком положительного знания и его активных порождений — машин. Мы видели, какие надежды пробудил этот «триумф формул». Надежды интеллектуальные: надеялись найти «объяснение загадки мироздания». Надежды социальные: в общественных зданиях охотно украсили бы плафоны изображением Науки, приносящей счастье Человечеству.

Великие надежды сменялись великими разочарованиями. Поощряемые успехами научных методов, опьяненные развитием точных наук, писатели верили в возможность использования этих методов для познания человека. Многие философы в XIX веке отвергают духовные ценности, и все это без доказательств и даже вопреки им, ибо наблюдение показывает, что в человеке дух важен не менее, чем физико-химические связи. Отношение человека к самому себе меняется. Он уже не верит в свои собственные силы. «В научную эпоху личность утрачивает способность ощущать себя источником энергии». В то время как индийский аскет или католический святой верит в таинственную власть человека над собственным телом и внешним миром, ученый XIX века полагает,

* Ален.

что все в нас происходит механическим путем. Удручающее смирение, которое отнимает у человека веру в человека.

Мысль начала XX века отмечена усталостью. Франс, Леметр, Баррес — скептики. Я хорошо понимаю, что все трое, чтобы избежать головокружения, цеплялись за перила, им самим казавшиеся непрочными. Но причиной этому была, скорее, потребность найти какую-то опору, чем свободный выбор ее.

После столетия открытий, благодаря которым мы подверглись поистине варварским нашествиям специалистов, человечество нуждается в поэтах — тех, кто, искусней пользуясь словом, способен вернуть ощущение основной сути проблем. Европа гибнет из-за дурного языка. Слишком рано еще выявлять важнейшую черту нашего времени, но, если только история наша не закончится катастрофой, чертой этой будет не отрицание того, что было сделано девятнадцатым веком, но признание науки и наряду с ней ценности поэтического постижения, озаренного разумом.

И потому вполне естественно, что лучшим умом нашей эпохи является поэт и что этот поэт — Валери.

Тому, кто хорошо знал Кокто, трудно судить о нем беспристрастно. Хорошо знать Кокто — значит любить его. Его обаяние, блеск его красноречия не укладывались в обычные рамки. Его страдания, его тревоги вызывали сердечное участие друзей. Говорят, блеск Кокто был искусственным, а его устные



Жан Кокто

рассказы быстро превращались в затверженные «номера», которые он менял, как пластинки. Возможно. Никому не дано каждое мгновение становиться новым — это значило бы перестать быть самим собой; но этот «номер» восхищал. Он потряс меня, когда уже после смерти Кокто я в последний раз услышал его по телевидению.

Некоторые видели в нем лишь легкомысленного Принца, каким он был в молодости, акробата и иллюзиониста, но этому акробату удавались все его трюки, но за этой беспечностью скрывались глубокие бездны. Другие обвиняли его в том, что он следовал моде. «Я не следовал моде,— говорил он,— я ее создавал и бросал, едва пустив в свет, предоставляя другим следовать ей». Это верно: он вдохновлял и поддерживал все попытки обновления во всех сферах искусства. Чуткий рупор Дягилева[1], а также Пикассо, он создал и объединил лучших музыкантов, лучших живописцев, лучших писателей своей эпохи. Творческая натура, он обладал также талантом вдохновлять.

Поразительное разнообразие его дарований долго мешало современникам оценить достоинства его произведений. Невероятная активность этого человека, который легко брал любые подъемы и умудрялся быть одновременно выдающимся поэтом, оригинальным романистом, драматургом, новатором кино, художником-графиком, безупречно владеющим рисунком, удивляла и обескураживала критиков. Им трудно было поверить, что подобная разбросанность может быть формой проявления гения. Кокто сознавал опасность, но шел на риск, он всегда был готов рисковать. Каждый раз, как он достигал совершенства в одном жанре, он оставлял его ради другого, часто противоположного. Едва возглавив авангард, он уже считал его арьергардом. Его метания шокировали людей, не обладающих столь универсальным умом. Его легенда заставляла забыть, что его секрет — труд, шестьдесят лет работы, долгого, сурового подвижничества. «Я живу потаенно, укрывшись плащом легенд»,— говорил он. Он сам помог соткать этот плащ, так как считал, что под его покровом тайная тайных личности становится невидимой. О Кокто говорили, что, подобно Оскару Уайльду, он был гениален в жизни и талантлив в творчестве. Нет, он был гениален в своих творениях, а в жизнь вложил свой большой талант, талант, сочетавшийся с неловкостью, почти ребяческой, потому что всегда оставался ребенком, изумленным, нежным и робким.

1. ЖИЗНЬ

Жизнь Кокто была чередой побегов и возвращений. Ему выпала опасная удача — обеспеченное детство; он родился в 1889 году в Мезон-Лаффит в семье, которая принадлежала к потомственной парижской буржуазии и любила искусство, особенно музыку «с эклектизмом, исключавшим понимание». Его дед играл с Сарасате[2] в любительском квартете и был хорошо знаком с Россини. Первые шаги Жана сопровождали живопись, музыка и поэзия. По вечерам он смотрел, как в облаке духов и сиреневой рисовой пудры одевается его мать: затянутая в бархат и увешанная брильянтами, она собиралась в Оперу или «Комеди Франсез». «Потом букеты и клинки света скрывались под меховым манто, мама наклонялась, быстро целовала меня и устремлялась навстречу рокочущему океану перьев, драгоценностей, лысых черепов, чтобы окунуться в эту красную реку и растворить свое сверкание в сверкании люстр и канделябров, свой бархат — в бархате театра». Он мечтал в свою очередь пуститься в плавание по этой красной реке и войти в огромные золотые залы, куда не пускают детей до 10 лет.

Как и Пруст, Кокто принадлежал к той особой породе людей, которые на всю жизнь отмечены печатью детства. Это одновременно сила и слабость. Сила, потому что волшебный мир, в котором они живут, хранит их от ожесточения, наступающего с годами; слабость, потому что, не умея расстаться с этим утраченным раем, они больше других страдают от жестокости мира взрослых и до старости мечтают о комнате, согретой материнским теплом, где они могли бы уютно свернуться клубочком, собрав вокруг себя игрушки и своих любимых. Для Кокто Рай детства неотделим от Парижа. Он потерял отца в 1899 году, когда ему было десять лет. Мать поселилась на улице Лабрюйер. «Я говорю на парижском языке, и произношение у меня парижское», — признавался он. Парижу он обязан живостью ума, безошибочностью вкуса и чувством современности. Он ходил в Новый цирк, «Шатле», на классические утренники «Комеди Франсез»[3], узнал неотразимое поэтическое очарование идолов театра. В лицее Кондорсе он встретил «трудных детей» и восхитительного Даржело[4], чья лень стала легендарной. В его поэмах, романах и фильмах постоянно возникают образы тех лет: рыцари со щитами-ранцами, смертельный удар снежком, струйка крови, запекшаяся под носом ребенка.

В Кондорсе он учился кое-как, получал награды лишь по предметам, созданным, как он говорил, для лентяев: по рисованию, гимнастике, а также немецкому (потому что был воспитан гувернанткой-немкой). Но в нем очень рано пробудилось желание писать. «Поэзия — это врожденное бедствие». Как всякое юное дарование, он мечтал порвать со вкусами своей среды (кстати, весьма неустойчивыми), но его собственные пристрастия еще далеко не определились. Он был одержим театром, и вся его молодость прошла под знаком идолов сцены — Муне-Сюлли, Сары Бернар, Режан и де Макса[5]. Один из лицейских товарищей, Рене Роше, ввел его в дом румынского трагика. «Человек большой души, — говорит Кокто, — он совершил очередную ошибку вкуса, придя в восторг от моих первых поэм и открыв им дорогу на сцену». В 1906 году де Макс организовал в театре «Фемина» вечер, посвященный стихам семнадцатилетнего Кокто.

Никогда еще Жан Кокто не подвергался большей опасности. Опьяненный похвалами, слушал он, как знаменитые актеры превозносят его скверные стихи. Они любили литературу и не имели ни малейшего понятия о драме творчества. Гордясь успехами Кокто, они позаботились об издании его стихов, которые сам он очень скоро признает никуда не годными. «Моя жизнь уйдет на то, — скажет Кокто, — чтобы заставить забыть этот дебют». Не надо преувеличивать. Конечно, этому началу жизни, этим похвалам он обязан своей репутацией «легкомысленного принца». Ну так что ж? В его творчестве юношеские поэмы сыграли ту же роль, что «Утехи и дни» для Пруста. Прежде чем найти себя, дебютант отдает дань поветриям моды. Подобно молекулам, которые, сталкиваясь друг с другом, неожиданно меняют траекторию, молодой человек тоже зависит от случайных встреч, которые швыряют его в непредвиденном направлении, пока новый учитель или новый друг не увлекут его за собой в другую сторону.

К тому же первые стихи Кокто не так уж плохи; они подчинялись веяниям эпохи. Андре Жид хвалил их, правда с некоторыми оговорками, в «Нувель ревю франсез». В 1912 году русские балеты Дягилева ослепили Париж своими яркими красками. Они ошеломили и разбудили Кокто. Именно Дягилев, с которым он подружился, сказал ему знаменитую фразу, определившую его судьбу: «Удиви меня». Нужно ли удивлять? В искусстве — безусловно. Шоковое лечение открывает глаза — и души. Но шок уже по самой своей природе краткосрочен. «Ничто так быстро не проходит, как новизна», — говорил Валери. Увлечения длятся недолго. Искусство «авангарда» очень скоро становится штампом. Умы опять погружаются в спячку. Вот почему, если хочешь разбудить их,

нужно всякий раз атаковать в неожиданном направлении и беспрерывно обновляться. Так Кокто угадал инстинктом эту стратегию сюрприза, и с этого дня начались его вольты, не перестававшие удивлять публику.

Он понял, что поэзия требует полной самоотдачи. «Поэт,— говорит он,— служит некой силе, живущей в нем, которую сам он плохо знает. Он должен лишь помочь ей обрести форму». Отсюда — гимнастика души, требующая уединения вдали от света и Парижа. Всю свою жизнь Кокто устраивал побеги, чтобы работать. Он скрывался в Оффранвиле у Жака-Эмиля Бланша, потом в Лейзене, где вместе со Стравинским[6] писал «Потомак» — сложное и двусмысленное произведение, которое дало, однако, полезную встряску умам. Никто в нашу эпоху не проявил такой изобретательности в создании новых форм, как Кокто. В 1913 году, в последние мирные дни, он сблизился с Пикассо и Браком[7], чьи искания какими-то неисповедимыми путями пересеклись с его собственными.

Разразилась война. Кокто был освобожден от воинской повинности, но поступил санитаром в полевой госпиталь, обслуживавшийся добровольцами. Смелый и обаятельный, он пришелся по сердцу морским пехотинцам и вскоре стал, так сказать, сыном полка, вел полную опасности окопную жизнь в Диксмюде и Ньюпорте. В траншеях, вырытых в песке, хлюпала вода. «Снаряды подчеркивали свои изящные росчерки черной кляксой смерти и грома». В тот момент, когда Кокто собирались наградить крестом «За боевые заслуги», выяснилось, что он нарушил воинскую дисциплину. Начальник штаба спас его от жандармов, а также от смерти: весь полк морской пехоты был уничтожен. По истечении срока, необходимого для вызревания художественного замысла, из этой истории родился прекрасный роман «Тома-самозванец».

Париж, 1916 год. Кокто летает вместе с Гарросом, часто видится с Эриком Сати, Максом Жакобом[8], Пикассо. В 1917 году труппа Дягилева ставит его балет «Парад» с музыкой Сати и декорациями Пикассо. Балет вызвал настоящий скандал. Сегодня даже трудно понять почему. В теме не было ничего скандального: три эстрадных номера, балаганный парад перед ярмарочным театром, на глазах у публики, которая не понимает, что настоящий спектакль идет внутри. Но Пикассо и Сати сбивали с толку; Кокто, верный своей тактике, удивлял. Не явись к ним на выручку в этот вечер Аполлинер в офицерской форме[9], авторам досталось бы от зрителей. В 1921 году подобный же скандал разразился при постановке другого балета — «Новобрачные с Эйфелевой башни».

Но вот уже новый поворот скандалезного молодого человека: он обратился к классицизму, тоже, разумеется, «шоковому». Для него это было естественным шагом. Эпоха не признавала никаких рамок, никакого порядка. «Призыв к порядку» стал формой обновления. В «Петухе и арлекине» (1918) Кокто сформулировал свою эстетику. Он блеснул здесь своим «даром лаконизма». Некоторые афоризмы пережили своего творца. «Такт в дерзости означает понимание, до каких пор можно заходить слишком далеко». «Искусство — это наука, облеченная плотью»... «Я знаю, что поэзия необходима, только не знаю, для чего»... «Молодой человек не должен приобретать апробированные ценности»... «Художник должен жить, пока жив, а слава пусть будет посмертной»... «Буржуазия — плодоносная почва Франции; все наши художники вышли из нее. Бодлер был буржуа». Все это — правда; нужно было мужество, чтобы ее высказать.

«Петух и арлекин» сделали Кокто рупором «Шестерки»[10], музыкального антивагнеровского движения, и кубистской живописи. «Берегитесь живописи!»[11] — говорят некоторые плакаты. Я добавлю: «Берегитесь музыки! В словаре поэта всегда слишком много слов, в палитре художника — слишком много красок, в клавиатуре музыканта — слишком много нот». Это был чисто французский возврат к точности и чистоте стиля.

Монпарнас[12] оторвал Кокто от богатого нового дома на улице Анжу, где жила его семья. Пикассо первый понял, что Монпарнас так же мертв, как и улица Анжу. Кокто пошел на выучку к новому гению — Раймону Радиге, которому было в ту пору пятнадцать лет. Этот рано созревший художник был маленьким, бледным, близоруким подростком. «Он очищал штампы от рутины, сдирал кожуру с избитых истин». Его романы — такое же исключительное явление, как и поэмы Рембо. Хороший роман, написанный в двадцать лет,— всегда чудо. Радиге поддержал Кокто в его повороте к классицизму, он побуждал его остерегаться нового, если у того слишком новый вид, противостоять авангардистской моде и искать образцы у старых мастеров. Художник осваивает свое ремесло, копируя шедевры. Корнель сделался Корнелем, подражая испанцам. Так и Радиге стал самим собой, когда создал, копируя «Принцессу Клевскую», свой «Бал графа д'Оржеля»[13].

Под благотворным влиянием своего юного друга Кокто взял за образец «Пармскую обитель», когда писал «Тома-самозванца»; Малерба и Ронсара, когда создавал «Церковное пение». Если еще недавно он мчался на всех парах к своим странным парадам, то

после встречи с Радиге он резко затормозил, решив свернуть на дорогу классицизма. Он поставил себя тем самым в опасное положение — и левые и правые были шокированы.

Вы написали «Мыс», Вы создали «Словарь»!
И пишутся теперь такие вещи? Боже!
Но людям нравится всегда одно и то же...*

Да, он осмелился сменить форму, когда внезапно смерть Радиге, унесенного тифом, оставила его на время без руля и без ветрил. Больше, чем кто бы то ни был, он зависел от своих друзей. «Без них мои пули бьют мимо цели; без них мой огонь сникает. Без них я призрак».

Не в силах вынести это горе, он пытался найти забвение в опиуме и впоследствии лишь с величайшим трудом сумел вылечиться. Его спасла работа. Просто диву даешься, как много он сделал с 1923 по 1956 год. Три романа — «Тома-самозванец», «Великое отступление», «Трудные дети», которые принадлежат к числу лучших жемчужин в литературной сокровищнице эпохи; несколько томов поэзии; замечательные эссе, как, например, «Профессиональный секрет» и «Бремя бытия», и в это же время он наконец пустился в плавание по красно-золотой реке театра. Еще Радиге понял, как тонко ощущает Кокто природу мифа, и переключил его внимание на греческих трагиков. Сначала он подражал им, вместе с тем обновляя («Антигона»), и таким образом открыл дорогу Жироду и Ануйю; затем он дал волю своей фантазии («Адская машина», «Орфей»). Преследуемый темой рока, он нашел прибежище своему отчаянию среди разрушенных колонн древних храмов. С оглушительным звоном преодолел он стену привычек и порвал с бульварным театром.

Но в один прекрасный день драматург-новатор понял, что настало время обновить свое искусство, пусть даже наперекор себе, и поискать, как говорил Стравинский, свежее место на подушке. «Скандал становится поистине скандальным, когда, утратив свой живой запал и целебную силу, превращается в догму и начинает приносить доход». Стремясь восстановить связь между сценой и залом, между автором и публикой, он решил «писать изысканно грубые пьесы и соблазнять больших актеров большими ролями». После театра «авангарда» он сделал ставку на массовый театр и выиграл эту партию с помощью Ивонны де Брей, Эдвиги Фейер и

* Стихи Кокто даются в переводе Н. Разговорова.

Жана Маре[14]. «Трудные родители», «Идолы», «Двуглавый орел», «Адская машина» имели успех. Впрочем, в той двойной игре, которую вел Кокто, не было противоречия. Вечные истины живут в искусстве, меняя форму.

Эта работа прерывалась болезнями и путешествиями (одно из которых — «80 дней вокруг света»), а также смелыми поисками нового. «Человеческий голос» — монолог по телефону — открыл ему двери «Комеди Франсез», и ему почудилось, что в этом мраморном зале, населенном великими тенями его молодости, перед ним мелькнул маленький Жан Кокто, которого вела к его обычному месту седоусая билетерша с розовым бантиком. Странствующий поэт, он писал «Трудных родителей» в гостинице в Монтагри, «Конец Потомака» в Эксилейе (Дордонь). Он выступил в «Фигаро» с серией блестящих «Портретов-воспоминаний». Потом началась вторая мировая война, большую часть которой он прожил в Париже, атакуемый со всех сторон и продолжая, однако, работать; он написал за это время «Вечное возвращение» по мотивам «Тристана»[15] и трагедию в стихах «Рено и Армида», которая была поставлена в «Комеди Франсез».

Кино давно уже влекло Кокто. Короткометражный любительский фильм «Кровь поэта», снятый им в 1931 году, до сих пор пользуется известностью во всем мире. (Вот уже тридцать лет, как он идет в Нью-Йорке и Берлине.) Попытаемся рассказать о вкладе Кокто в искусство экрана. Классифицируя свои произведения, он обычно давал им этикетки: поэзия романа, поэзия театра, поэзия кино. В частности, он понял огромные поэтические возможности кино, которому доступны любые чудеса, неограниченная свобода мгновенных перемен, воплощение символов. «Орфей» и «Красавица и чудище» до сих пор остаются и навсегда останутся в числе наиболее оригинальных произведений, запечатленных камерой. Недавно нам довелось снова увидеть их по телевизору; они не устарели и никогда не состарятся.

После второй мировой войны Кокто жил то на юге Франции, то близ Фонтенбло в Мийи-ла-Форе в собственном доме, который он превратил в своего рода шедевр декоративного искусства, дружбы, продленного детства. Большая деревянная лошадка, словно сошедшая с какой-нибудь карусели XVIII века, соседствовала с дивной сиреной и геральдическим львом. Большую часть своего времени он отдавал декоративным работам, оформил часовни (в Вильфранш-сюр-Мер и в Мийи) и здание мэрии (в Ментоне), показав при этом поистине чудесное мастерство композиции и

рисунка. В то же время он писал поэмы («Светотень»), эссе («Дневник неизвестного») и пьесы («Вакх»). Этот сверхчеловеческий труд изматывал Кокто. Тяжелый сердечный приступ привел к его изголовью гонцов смерти. Его постоянно окружают непонимание и кривотолки, его атакуют враги всех лагерей, и он решил, что Французская академия должна стать «прибежищем для гонимых художников, которым вменяют в вину индивидуализм».

Однажды вечером на обеде у одного из наших друзей, выходя из-за стола, он взял меня за руку: «Я хотел бы поговорить с вами...— сказал он.— Вот... Вам, наверно, говорили, что я не имею ни малейшего желания вступить во Французскую академию и даже отклоню эту честь, будь она мне предложена, потому что это не в моем стиле, это было бы опровержением всей моей жизни... Так вот, это неправда. Если Академия пожелает меня принять, это доставит мне величайшую радость... Вопреки легенде я всегда с большим уважением и даже любовью относился к традициям. По-моему, нет ничего глупее, чем конформизм антиконформизма. И потом, есть еще одна причина. Я нуждаюсь в опоре, мне надо чувствовать поддержку друзей. Вы даже не представляете себе, каким нападкам я подвергался, как меня преследовали и травили. Да, я знаю. Многие, напротив, считают меня этаким балованным, капризным ребенком. Всю свою жизнь я страдал от этого заблуждения. Я труженик и мастер литературного цеха... В общем, судите сами. Если вы считаете, что у меня есть серьезный шанс, если решитесь поддержать меня, я выставлю свою кандидатуру».

Я подумал, что если мы не откликнемся на просьбу Кокто, то поступим вдвойне несправедливо — и по отношению к нему, и по отношению к нашему дому. «Я окажу Вам всяческую поддержку»,— сказал я. Он был принят без каких-нибудь затруднений. Во время своих визитов он очаровал будущих собратьев. Позднее, приветствуя его в стенах Академии, я сказал: «Такое быстрое избрание, достаточно редкое у нас, удивило некоторых авгуров. Они не верили в Ваш успех. Вы и сами-то не очень верили. Вы думали, что всякий настоящий поэт — ребенок и что было бы просто дерзостью с его стороны претендовать на место среди взрослых. Но взрослые любят детей и поэтов. Каждый Ваш визит был своего рода произведением искусства. Ваши речи — парадоксы здравого смысла — завоевали Вам не один голос. Ваши собеседники не стали бы жаловаться, если бы говорили только Вы один. Но из своего рода кокетства Вы поддерживали диалог и могли бы по праву повторить слова того английского короля, который сказал некоему придворному: «Но попробуйте же хоть иногда возражать мне, дабы я чувствовал, что нас двое».

Прием в Академию (четверг 20 октября 1955 года) прошел триумфально. Толпа, запрудившая набережную Конти, доказывала, сколь велика его аудитория. Ему понравился долгий барабанный бой, сопровождающий вступление в Академию, гвардейцы, отдающие честь, партер королев и поэтов. Отвечая на его благодарственное слово, я напомнил прелестную историю, которую он рассказал мне в Мийи-ла-Форе:

«Родители вашей маленькой племянницы объявили девочке, что ангел принес ей братца. «Хочешь посмотреть на своего брата?» — спросил отец. «Нет,— ответила она,— я хочу посмотреть на ангела». Мы все вроде вашей племянницы, мсье. Мы не хотим еще одного академика, нам хотелось бы посмотреть на ангела».

Нам не пришлось разочароваться; мы увидели ангела, я хочу сказать — сердечного, умного и преданного товарища, который всегда проявлял себя с самой лучшей стороны. Он заседал в уголке маленькой веселой комнаты вместе с Марселем Ашаром, Труайя, Марселем Паньолем и Гаксоттом, к которым позднее присоединился Рене Клер [16]. Его непокорные волосы, острые черты лица, засученные рукава вносили в нашу старую компанию оригинальную и изысканную ноту. Он чувствовал нашу любовь и уважение и был, думаю, очень счастлив среди нас. Но даже в счастье Кокто никогда не забывал о смерти. «Каждый человек прячет свою смерть куда-нибудь подальше и успокаивает себя всякими выдумками о том, что она всего лишь аллегорическая фигура, появляющаяся в последнем акте... Но в тот момент, когда нам кажется, что она за тридевять земель, эта искусная лицедейка возникает перед нами даже в самой радости жизни. Она — наша молодость. Она — наша зрелость. Она выступает в обличье тех, кого мы любим».

И вот в какое-то утро 1963 года четким движением одетой в перчатку руки она подала сигнал своим слугам:

Смерть не сама нас убивает, нет,
Есть у нее на то свои убийцы.

Похороны Кокто в Мийи-ла-Форе были тоже своего рода шедевром — так провожают в последний путь лишь человека, который был очень любим. Октябрьское небо с редкими крохотными облачками поражало своей чистейшей голубизной и казалось весенним. Маленький городок купался в лучах щедрого солнца.

Друзья окружили гроб, покрытый трехцветным шелком и великолепными цветами. Площадь перед мэрией напоминала своими белыми домами и вывесками лучшие полотна Утрилло[17]. Позади академиков и префекта выстроились пожарники в медных касках. В этой смеси официальных и сельских красок было волшебное очарование, которое пленило бы Волшебника Кокто. Думаю, если б он сам организовал эту церемонию, она вылилась бы в точно такой же скромный и простой гимн дружбе. Хор певчих из «Св. Евстахия» звучал величаво и мелодично. Потом кортеж пересек город и направился к часовне, расписанной Кокто; позади нее, на поляне среди скромных лекарственных растений, которые Жан использовал в орнаменте своей фрески, была вырыта могила. Такими же скромными и простыми, но прекрасными и трогательными были речи. На ветках пожелтевших деревьев кое-где отдыхали запоздалые птицы. Незабываемо ласковый день провожал уснувшего поэта. Нам было грустно, потому что мы потеряли его, и радостно, потому что мы дали ему все, что он мог бы пожелать. Мы оплакивали смерть; мы провожали бессмертного, увенчанного не жалкими лаврами официального признания, а тем истинным и прочным бессмертием, которое живет в сердцах и умах.

II. ТЕМЫ. КРАСНАЯ НИТЬ

В прекрасной новелле, озаглавленной «Потаенный мотив», Генри Джеймс утверждает, что в жизни и творчестве художника всегда есть свой особый мотив, скрытый в переплетениях арабесок, который и составляет его секрет. Чтобы выразить себя, Кокто прибегал к самым различным формам. Какая же тема проходит красной нитью через его произведения, которые кажутся такими разными?

Трудно, пожалуй, ухватить эту нить, и Кокто сам знал это, что одновременно огорчало и успокаивало его. Он страдал, чувствуя, что, хотя он очень знаменит, его почти не знают.

Я скрыт от ваших глаз, я весь в плаще из слов,
Прилипчивых, как вар.
Песок ваш не хранит нигде моих следов,
Я легок, как комар.

Всегда на виду, он оставался как бы невидимым, и, если воспользоваться его собственным двусмысленным и многозначным выражением, на него «смотрели искоса». Навязчивая легенда окутывала Кокто и скрывала его лицо. Она сделала из него сначала легкомысленного юнца, освещенного яркими лучами многоцветных дягилевских прожекторов, затем — мага, которому достаточно взмахнуть волшебной палочкой, чтобы возникли поэмы, романы, пьесы, фильмы, балеты, рисунки и пастели. Реальный Жан Кокто, серьезный и трудолюбивый, ненавидел этот персонаж. Он избегал его как чумы; он отказался бы подать ему руку. Вот почему, стремясь убежать от него, он так часто жил вдали от Парижа. «Иди себе с миром, мой двойник; можете делать с ним все, что угодно. Такова уж роль марионеток».

Этот мифический двойник не имел почти ничего общего с Кокто. Многие упрекали его в том, что он за все берется, и это особенно нелепо. Он менял только средства, чтобы выразить все те же истины. В бутылку можно налить белую или красную жидкость, зеленую или черную: от этого нисколько не изменится ее форма. Каждую из девяти муз он просил рассказать о своих трудах и горестях, и каждую из своих девяти сестер он покидал, лишь научившись у нее всему, что она могла ему дать. «Если я пишу, я пишу,— говорил он,— если рисую, то рисую, если работаю для экрана, покидаю театр; если обращаюсь к театру, оставляю кино, и скрипка Энгра[18] всегда казалась мне лучшей из скрипок».

В поэме или романе, фильме или театре ингредиенты его алхимии всегда остаются неизменными, хоть и вступают в бесконечные комбинации. Это: ангел, роза, петух, статуя, кони, мрамор, лед, снег, тир, пули, яичная скорлупа, пляшущая на воде, смертельно раненный ребенок, струйка крови в уголке рта, перевернутая вверх дном комната. Он писал все ту же книгу, все ту же пьесу, сочинял все ту же поэму, выражал все те же чувства и идеи. Какие чувства? Какие идеи? Кто же он такой?

Прежде всего Кокто был поэтом и совершенно справедливо вкладывал в это слово куда более широкое значение, чем принято: он был поэтом, а не просто автором стихотворных произведений. Для него поэт — это создатель мифов, который своими чарами и заклинаниями проясняет красоту и тайну мира, скрытую за видимостью вещей. Рождая ритмы и отбирая слова, насыщенные мифологическим значением, освещая детали, которые до него оставались невидимыми, поэт воссоздает вселенную. Он сам не знает, как это получается. Некий ангел — лучшая часть его души — живет в нем, «ангел льда и мяты, снега, огня и эфира». Кокто дал своему ангелу

имя: Эртебиз. Напрасно пытался он оградить свой покой от этого чужака, который был больше Кокто, чем сам Кокто.

И если песнь моя звучит сегодня странно,
То я при чем же здесь?
Увы, заждавшись слов, устав от ожиданья,
Хватаю те, что есть.
Нет, воля муз, друзья, подвластна мне не боле,
Чем прихоти небес.
Проникнуть в тайны их мне самому дано ли?
Я лишь несу свой крест.

По правде сказать, ангел Эртебиз вовсе не ангел; это сверхличность, которую каждый несет в себе. «Вдохновение» следовало бы производить от слова «выдох», не «вдох». «Мы очищаем себя от всякой всячины,— говорит Кокто,— мы выделяем, мы выдыхаем. В каждом из нас живет ангел, и мы должны быть его хранителями». Не удивительно, что его так притягивал миф об Орфее. Он был одновременно Орфеем и ангелом Эртебизом. Одна его половина вела другую в ад, чтобы спасти Эвридику его мечты. Ангел мучил его. «Я хочу жить,— говорил ангел,— какое мне дело до твоей смерти». Но только этот мучитель и утешал его. Низменные страсти привязывали Кокто, как и всех людей, к земному болоту, тянули на дно: он жил как умел, но ангел хватал его и вытаскивал «из нежно обволакивающей людской грязи», помогал ему одолеть свои порывы. Не так легко воспитать себя, еще труднее перевоспитаться. И однако, он перевоспитал себя, он победил свою легковесность. Он работал все быстрее, стал экономнее в словах и жестах. Он все больше старался, как говорил, бить в самое яблочко, а не удивлять хозяйку тира. С годами он делался все строже и требовательней. Ангел расширял свои владения.

Но мир не выносит форм, которые предлагает ему поэзия. Вульгарные и грубые монстры принимаются травить поэта. Кокто был для них отборной дичью. Он остро чувствовал одиночество, в котором бьется человек, невозможность соединения с теми, кого любишь, короче — бремя существования. Восторженно упиваясь искрометным блеском его ума, мы не думали о том, что, когда наступает ночь, на эспланаде, где сверкали волшебные вспышки бенгальского огня, остаются только обугленные палочки. Жизнь поэта похожа на танец, но, подобно акробату, он танцует над пропастью. За любую ошибку он расплачивается смертельным падением. Излюбленная романтиками идея, что поэт пишет своей кровью, воплощена Кокто в незабываемом образе:

Чернила прочь! Пишу я кровью лебединой,
Он умер в должный час, чтоб ярче жить в строке...

Красная нить его жизни очень скоро обрисовала фигуру Смерти. Она представлялась ему молодой и очень красивой женщиной в белом халате сиделки и в резиновых перчатках, с быстрой речью и сухим, бесцветным голосом. Мотоциклисты в черном, ее помощники, эскортируют ее длинную машину.

Смерть никогда не действует сама,
Есть у нее на это члены свиты,
У них кинжалы, пули, сулема,
Добычу в срок приносят ей наймиты.

Ее стерильная административная сухость была куда ужаснее макабрской пляски скелетов. И потому, что эта зловещая распорядительница отняла у него еще в ранней молодости тех, кого он любил, Кокто сводил в постоянном контрапункте мелодии любви и смерти. Ему было всего тридцать лет, когда он уже писал:

Жизнь — путь, и полпути, увы, лежит за мной,
Уже я вижу смерть там где-то, под горой.
Уходит молодость, бесчисленные знаки
Свидетельство тому. Где мой венок из роз?
Мы — лицевой узор ковра метаморфоз,
Смерть ткет его с изнанки.

Он не знал никакой надежной защиты от смерти и несчастья. Он был не только фаталистом, но верил в заговор могучих и злых сил против человека. Трагедия Эдипа была ему так же близка, как и драма Орфея. С какой ужасной серьезностью обращался он в начале «Адской машины» к публике, бросая ей жестокое предостережение: «Смотри, зритель, вот механизм, собранный таким образом, что его пружина медленно раскручивается на протяжении всей человеческой жизни, одна из самых совершенных машин, когда-либо созданных богами ада для математически точного уничтожения смертных». Даже в последние годы своей жизни, несмотря на славу и почести, обрушившиеся на него, несмотря на привязанность друзей, окружавших его, он так и не освободился от навязчивой мысли об этой адской машине, которая и вправду подстерегает всех нас и в конце концов уничтожит. Правда и то, что он был уязвимее других, потому что острее чувствовал.

И тем не менее надо жить. У Кокто были свои рецепты. Первый — невидимость. Он считал ее своим долгом.

Нагое тело — срам? А нагота души?
Кто вам ее простит? Поэт, запомни это:
Чтоб душу скрыть от глаз — все тряпки хороши,
Была бы лишь ничья стыдливость не задета.

Тот фиктивный персонаж, в которого его превратили, защищал его личность. И те, кто, пытаясь понять Кокто, кололи булавками восковую фигурку, вылепленную ими будто бы по его подобию, не могли причинить ему боль, потому что эта фигурка нисколько не походила на него. Он считал, что всякий шедевр соткан из странных загадок и глубоко затаенных признаний. «Мы живем в потемках; ах, как я восхищаюсь людьми, которые знают, что делают!» Он хранил свои секреты, потому что секрет, который не хранят, перестает быть секретом. Враги, так часто обстреливавшие его, никогда не могли попасть в него, потому что Невидимый всякий раз был не там, где они думали.

Второй способ защиты — развлечение в паскалевском понимании этого слова[19]. Некоторые его фразы вызывают в памяти знаменитые «Мысли». «Если мне суждено прожить даже сто лет,— писал Кокто,— это всего лишь несколько мгновений. Но мало кто хочет признать, что мы занимаемся своими делами и играем в карты в экспрессе, который несется к смерти». А сам он играл в карты в этом скором, разрезавшем тьму веков. Я хочу сказать — он председательствовал на празднике, на корриде; был очаровательным гостем на дружеском пиру; он воздвигал сотни образов между собой и пропастью, разверзшейся у его ног. «Что делать,— говорил он,— против этого страха пустоты? Он меня иссушает. Нужно забыть о нем. Я стараюсь. Даже читаю детские книжки. Избегаю контактов, которые дали бы мне почувствовать бег времени». Пруст возвращал утерянное время; Кокто пытается обмануть его.

Чтоб время обмануть, я песни сочинял
И пел на сто ладов,
Но более всего я избегал похвал
И леденящих слов.

В сущности, только работа была для него надежной броней против смертоносных частиц, расщеплявших мысль. Он сомневался во всем — в жизни и боге, но в одно он верил: в свое призвание поэта. С ранних лет он исступленно воевал со словами. «Парламентеры неведомого» диктуют свои поэмы только тем, кто безраздельно отдается служению музам. Юные богини внушают желание писать; они не направляют руку писателя.

Как пленника они берут его с собою,
Подводят к той черте,
Где вдруг, оцепенев, он видит что-то злое
в их дикой красоте.
Но я так помогал их первозданным силам,
Так делал свой урок,
Чтоб каждый миг теперь довольным и счастливым
Я умереть бы мог.

Его третьим прибежищем была дружба. Кокто заслужил привязанность самых выдающихся людей своего времени — Пикассо и Макса Жакоба, Дягилева и Стравинского, Жида, Радиге и многих других. С каким великодушием говорит он о своих друзьях:

Не по моим плечам музеев тяжкий груз,
Столетий колесо,
Куда милее мне, чем эхо прежних муз,
Творенья Пикассо.

Или вот что он пишет о группе музыкантов, которых создала и выдвинула его дружба:

Тайфер и Онеггер, Орик, Мило, Пуленк,
Я пышный ваш букет в одну поставил вазу.
Внизу вы сплетены, зато над вазой сразу
Вам всем простор для вдохновенья дан.

«Я не смог бы жить без дружеского общения,— говорил он,— но я немного требую от своих друзей». Он легко забывал о себе ради тех, кого любил, старался им помочь. Его вкус сформировал актера Жана Маре, художника Эдуарда Дерми.

О любви он писал с затаенной нежностью:

Любовь! Какой венок тебя украсить может?
Какими пальцами сплести живую прядь?
Твой гений — тишина, но я дерзаю все же
Хвалу тебе воздать.
Я жил твоим огнем, я слеп в его сиянье,
Смыкали мне уста веления твои,
И должно было так, ибо в одном молчанье —
Поэзия, достойная любви.

Ему нравилось сплетать в прихотливом узоре мелодию любви и сна — родного брата смерти.

Ничто не ложно так, как вкрадчивый покой
Лица во власти сна.
Египетская смерть под маской золотой,
О, как ты мне страшна!

Как видим, темы Кокто очень мало менялись на протяжении его жизни и всегда были трагическими: сон, любовь и смерть, угрожающая любви, особенно смерть, остававшаяся в центре его мысли.

О смерти думаю, которая так быстро
Приходит, чтоб навеки усыпить...

И еще:

Уходим, приходим —
Миллионы шагов,
Приходим, уходим —
Удел наш таков.
От сумрака утра
До свода могил
Обманута скука
Сияньем светил.

Нельзя сказать, что он боялся смерти: я видел, как он смотрел ей в лицо, когда она уже вошла в его комнату. Вернее, он пытался убедить себя, что, следуя за своей смертью, человек может проникнуть вместе с ней в запретные пределы будущего. «Задача поэта — загнать неведомое в капкан». Тщетная погоня, конечно, и Орфей, посмевший пересечь зеркало вод, попадется в невидимые силки. Но этот вызов адской машине рождает трагедию, прекрасную и неповторимую.

III. ТЕХНИКА

Для каждого художника стиль — основа техники. У Кокто он остается, по сути, неизменным, что бы он ни делал: прозу, поэму, фильм, картину. Всегда стремительный и суровый, он экономен в словах и украшениях и долго целится, чтобы попасть в самое яблочко, чего бы это ни стоило. Я часто наблюдал, как он рисует. Нужная линия ложилась на бумагу без колебаний и без переделок, с безукоризненным мастерством. Это было почти невероятно. Казалось, он обводит заранее нанесенный рисунок, но нетронутая белизна бумаги гарантировала подлинность творческого акта.

И точно так же было со стихами и прозой. Он долго обдумывал и мало зачеркивал. В его поэзии последовательно сменялись два стиля: в пору своей безумной молодости он увлекался стилем парада, ярмарочного оркестра, словесной фантазии и игры слов. Порой это были трагические игры. Например, в «Ангеле Эртебизе»:

Убивают тебя, но не ты, а я
Умираю в последней строке бытия.
Крылья ангела или пламя костра?
Слишком поздно. Подходит к концу игра.
Остается совсем немного.
Огонь!
Он расстрелян солдатами бога.

Обратите внимание на расположение слова «огонь»! Он верил в эти игры в духе Малларме, подражал его поэме «Удача никогда не упразднит случая»[20]. Но вскоре он устал от этого жонглерства и декоративных излишеств и благополучно перешел ко второму стилю, который напоминает своими необычными инверсиями великих поэтов XVI века.

Я на море гляжу, оно полно загадок,
Его стихия зла, но почему ж оно
И ноги лижет нам, как ласковый щенок,
И так нежна кайма его прибрежных складок.

Или вот еще четверостишие, словно бы взятое из сонета Дю Белле[21]:

Карман мой пуст всегда, но я слыву богатым,
Открыто сердце всем, а говорят, я сух.
Кто эту вывеску прибил к моим пенатам?
Какой орел убьет змеиный этот слух?

«Подражание»,— говорили его хулители. Но Пруст и Валери утверждали, что подражание — школа художника, и доказали это своим примером. В прозе Кокто стремится к крепкому, мускулистому стилю. Он всегда принимает первое же слово, подсказанное музой, даже если оно немного диссонирует, тем более если оно диссонирует. «Идея рождается из фразы, как сновидения — из положения спящего». Его учителем в прозе был Монтень, который всегда говорил то, что хочет сказать, и так, как подумалось. В стиле Кокто есть некоторая шероховатость, но, перечитывая себя, он стыдился только излишних украшений. Он хвалит Чарли Чаплина за то, что после каждого фильма тот, пользуясь его выражением, трясет дерево. «Надо,— говорил Чаплин,— сохранять лишь то, что держится на ветках». Кокто знал, что может сохранить свой стиль, только если останется верен своей истинной натуре, и что его вольты ограничены пределами очень маленького пространства.

Он часто повторял, что развитие таланта художника связано с его нравственным развитием. Для чистоты стиля тоже необходимы

скромность, безошибочность суждений и душевная щедрость. Гюго сказал бы: «В виртуозности есть своя добродетель». Кокто говорил: «Если б это было возможно, я с удовольствием открыл бы институт красоты для душ, хотя вовсе не считаю, что моя душа прекрасна, и не надеюсь творить чудеса, но мне хотелось бы, чтобы клиенты заботились о своем внутреннем изяществе». И в самом деле, внешнее изящество — лишь отражение внутреннего. Каждое произведение — всегда портрет, воспоминание своего создателя.

В романе его техника со временем все больше совершенствовалась. «Великое отступление» автобиографично. У героя, Жака Форестье, как и у автора, непокорные волосы, которые торчат во все стороны, и он ходит всклокоченный, не умея справиться с ними. «Живость ума создала ему репутацию блестящего человека. Он способен был выкопать рифмы из-под земли. Под рифмами мы понимаем все что угодно. Всю свою жизнь он возделывал скудную почву и улучшал сорные породы, отчего в его облике появилась какая-то суровость, плохо вязавшаяся с его природной мягкостью. Он был худым — стал тощим. Был уязвим — стал комком нервов». В этом портрете мы узнаем Кокто и его стиль.

«Тома-самозванец» тоже в какой-то мере близок автору. У Тома де Фонтеноя много общих черт с Кокто. Их военные приключения очень похожи. «Как всякий ребенок, Тома воображал себя не тем, кем он был: то кучером, то лошадкой». Играя в войну, он доигрался до того, что умер по-настоящему. Это едва не случилось с Кокто. Очень удались в романе сатирические портреты светских женщин, отправляющихся на войну[22], врачей и священников.

В «Трудных детях» есть ряд картин и образов, которые делают этот роман почти шедевром: незабываемы красота жестокого ученика Даржело, лицеисты в снегу и особенно детская комната. Бывают дома с особым укладом жизни, которые ошеломляют любого здравомыслящего человека. Кокто — мастер подобных описаний. Но главное и особенно редкое преимущество Кокто в том, что он сохранил в себе достаточно детскости, чтобы любить детей и описывать их священные игры: «Это пойдет?» — «Что пойдет, куда?» — «В сокровище». — «Что пойдет в сокровище?» — «Портрет типа, который запустил в меня снежком». Дети «уезжают» в мир мечты. Потом, подрастая, они уж никуда не «уезжают» и жульничают в игре. Но дьявол не дремлет, и все они умрут молодыми. Для своих историй Кокто не признавал иного конца, кроме смерти. Да и бывает ли другой?

Мы уже описали кривую его театральной карьеры. Так называемый «бульварный» театр умирал, когда Кокто пришел к нему. «Надо было перейти к другим упражнениям». Этим вызвано его обращение к античности («Антигона», «Эдип», «Орфей»), к средним векам («Рыцари Круглого стола») и к сюрреалистскому фарсу («Парад», «Новобрачные»). Потом для Кокто пришло время вступить в спор с самим собой. «Расин, Корнель, Мольер были бульварными авторами своей эпохи. Не надо обманываться. Бульвар значит «массовая публика». Именно к массовой публике адресуется театр». Отсюда — возвращение к «бульварной» трагедии: «Трудные родители», «Идолы», «Адская машина», «Двуглавый орел».

Несравненным является его вклад в искусство экрана. Он был одним из первых писателей, которые поняли, что так же, как роман и театр, кино может рождать произведения искусства. Фильмы пишутся, так сказать, световыми чернилами, но законы стиля остаются неизменными: строгая простота, ритм, скромное подчинение требованиям ремесла. Камеру тяжелее передвигать, зато у нее есть собственные открытия, которые использует великий художник. Так, Микеланджело умел извлекать редкую красоту даже из недостатков мрамора. Кокто хотел быть в кино не поэтом, который с жалобными причитаниями снисходит до техники, а мастером на все руки, который не боится никакой работы на съемочной площадке. «У меня простой метод, — говорил он. — Не беспокоиться о поэзии. Она должна явиться сама собой. Достаточно произнести вслух ее имя, чтобы вспугнуть ее».

Тайна, как и поэзия, не позволяет приручить себя. Она ускользает от того, кто ее ищет. Она давалась Кокто, который, притаившись, поджидал ее в студии, окруженный своими воспоминаниями. Самые прекрасные мифы пришли к нам из глуби веков. Он принимал их, омолаживал и обновлял. Известно, что наряду с Бюнюэлем[23] и Рене Клером Кокто был одним из первых создателей фильмов-поэм. «Кровь поэта», «Красавица и чудище», «Вечное возвращение», «Орфей» останутся шедеврами наших кинотек. Как и Свифт, он понимал, что чем необычнее рассказанная история, тем реалистичнее должен быть рассказ. Нужно зашифровать невидимое и четко обрисовать контуры невероятного. Достоверность возникает лишь в том случае, если автор окружает тайну приметами повседневности. Вот почему в произведениях Кокто смерть сопровождает моторизованный эскорт, вместо чертей в аду действуют бюрократы в пиджаках и по радио передаются кодированные послания с того света. Этим он добивается особой красоты и

таинственности. Значение великих мифов уже в том, что они существуют.

IV

Что же останется от Кокто? В общем, довольно многое. Два фильма, принадлежащие к числу лучших, созданных в нашу эпоху, которую можно считать средними веками кинематографа; трагедии; романы; поэмы; несколько глубоких эссе об искусстве. Останется все то, что хоть и не носит его имени, но обязано ему своим рождением: от русских балетов Дягилева до музыки «Шестерки», от романов Радиге до картин Эдуарда Дерми и Жана Маре. Останутся изящные и благородные фрески, часовни, зал бракосочетаний. Главное же — останется, пока хоть один из нас жив, воспоминание о Жане Кокто, волшебнике слова, законодателе вкуса, поэте невидимого, останется эта непокорная шевелюра, эти живые нежные глаза, наконец, этот низкий волнующий голос, уверенный и беспечный, звучавший незабываемой музыкой.

РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАР*

I

Как и большинство французских романистов его поколения, Роже Мартен дю Гар был выходцем из буржуазной среды. Его отец — адвокат, мать — дочь биржевого маклера. Родившись в 1881 году (в Нейи-сюр-Сен) в католической семье, он

* Статья дается с сокращениями.— *Прим. ред.*



Роже Мартен дю Гар

получил религиозное воспитание. В пятнадцать лет он уже неверующий. Мартен дю Гар учился в лицее Кондорсе, затем в Жансон-де-Сайи. «Я был ленив»,— писал он. Но это не совсем так: он много читал и пробовал писать. Учитель Меллерьо, в семье которого он жил, учил его искусству композиции. И он на всю жизнь останется строгим приверженцем плана.

Как Франсуа Мориак, он был воспитанником Эколь де Шарт. Им владело непоколебимое желание писать, и в 1908 году он начинает печататься. Его первый роман — «Становление». О нем автор говорит как о неудачном произведении юности, и он прав. Но нельзя сказать, что книга безнадежно плоха. Те, кто читает ее после «Семьи Тибо», узнают в ней прообразы Жака и Антуана Тибо, которые являются как бы двумя полюсами (протест и реальность) характера Мартен дю Гара: это классический юношеский роман, портрет молодого автора, вступающего в жизнь с надеждой победить. Автору явно удается диалог.

В то время в Париже складывалась группа писателей, которым предстояло сыграть первостепенную роль в литературной жизни страны. Они объединялись вокруг «Нувель ревю франсез». Андре Жид был не то чтобы главой этой группы, но являлся ее другом и примером для более молодых авторов: Анри Геона, Жана Шлюмберже, Жака Копо и других. Что же объединяло их? Уж конечно, не доктрина, но уважение к литературе, определенная требовательность в отборе произведений, взаимная, порой суровая прямота в отношениях. Случай заставил Роже Мартен дю Гара примкнуть к этой группе. Он встретился с Гастоном Галлимаром, старым товарищем по лицею Кондорсе, который умел использовать в своих интересах молодую бригаду — «банду Жида». В это время Мартен дю Гар только что закончил «Жана Баруа»; Галлимар предложил ему прочитать рукопись. Три дня спустя Жид телеграфировал: «Публиковать не колеблясь». Засим последовало письмо: «Тот, кто это написал, может, не художник, зато смельчак». И в самом деле, Мартен дю Гар — менее художник, чем Жид, но зато более смелый писатель; у него меньше, чем у Жида, страха перед банальностью и обыденностью, которые «являются хлебом насущным для человека и для романа». «Жан Баруа» потряс французских читателей почти так же, как «Жан-Кристоф». После войны он начинает писать «Семью Тибо», роман об одной семье, длинную сагу, части которой следуют одна за другой довольно быстро, если не считать пятилетнего перерыва с 1923 по 1928 год. Он возобновляет работу в 1930-м и доводит сюжет до времен первой мировой войны. Чаще всего

Мартен дю Гар жил в провинции, не в самой глуши, но в одной из уединенных и тихих деревень.

Я познакомился с Мартен дю Гаром в 1922 году в аббатстве Понтиньи[1]. После выхода «Жана Баруа» я не переставал восхищаться его талантом. Как человек он тоже меня не разочаровал. Живя в Понтиньи, он никогда не принимал участия в широких дискуссиях и, несмотря на все попытки вовлечь его в них, упорно молчал, хотя время от времени доставал свою маленькую записную книжку, чтобы сделать пометки. Все, что он слышал, видел и думал, откладывалось в своеобразный садок, откуда он черпал потом все нужное ему для творчества. Мартен дю Гар никогда не писал статей, не читал лекций. «Все, что я могу сказать,— утверждал он,— автоматически входит в «Семью Тибо». Значительно позднее, когда я навещал его в Ницце, в период его трудолюбивого затворничества, я видел тщательно рассортированные карточки, содержащие прошлое и будущее Тибо. Лишь попытки писать для театра: «Завещание дядюшки Леле», «Водянка», «Молчаливый», создание очень мрачной картины из жизни крестьянства — «Старая Франция» (1933) — прерывали работу над «Семьей Тибо». Он не допускал мысли, что писатель может заниматься политикой, подписывать манифесты. «Те писатели,— говорил он,— которые считают своим долгом... затрагивать современность, чаще всего оказывают ей плохую услугу... Всегда отличающиеся таким верным вкусом, столь придирчивые в выборе слова, маститые писатели, когда они говорят о политике, не колеблясь употребляют заезженную и пустую политическую терминологию». Это утверждение кажется мне спорным и несправедливым и по отношению к Бенжамену Констану, и к Мориаку, но для Мартен дю Гара оно служило достаточным оправданием его собственного нежелания говорить о политике.

Изучая «Тибо», мы знакомимся с философией писателя. О чем он думал? Во что верил? Как менялись его взгляды на протяжении жизни? Это нелегко узнать, потому что Мартен дю Гар не любил откровенничать. «Литература,— говорил он,— занимайтесь ей, если хотите, но, боже мой! Не говорите о ней»*. Создавалось впечатление, что он способен на самую верную дружбу с теми, кто этого был достоин. Но его глубокий критический ум не щадил порой и друзей; и человека, рассматриваемого как один из видов животного мира, он судил со все возрастающей строгостью.

* Цитируется по книге: Clément Borgai. Roger Martin du Gard (Editions universitaires).

Как и «Жана Баруа», «Семью Тибо» читала широкая публика. Это было одно из тех редких произведений, которые встречают теплый прием у среднего читателя и вызывают уважение читателя с утонченным вкусом...

В 1937 году Мартен дю Гар получает Нобелевскую премию. Награду, справедливую не только потому, что «Семья Тибо» — серия прекрасных романов, но и потому, что нельзя представить себе более достойную уважения жизнь писателя, чем жизнь Роже Мартен дю Гара. После войны я часто встречался с ним в Ницце. Он внимательно относился ко всему, что писали другие, сохранил критический ум, строгость в оценках и одновременно умение восхищаться. Сам он не публиковал ничего; он работал с 1941 года над большим произведением «Дневник полковника Момора».

«Я думаю сделать сюжет книги всеобъемлющим. В нее войдет все: размышления разного рода о современности, медитации просвещенного старца о людях и жизни, портреты современников, пережитые события»,— писал он А. Жиду.

Дю Гар хотел написать книгу-итог, но это ему не удалось. Мемуарный жанр стеснял его. Он мог (говорил он) создать картину, но не проанализировать чувство. («Школа Толстого, а не Пруста».) Что было бы с Наташей, спрашивал он себя, если бы мы знали ее только по «Дневнику князя Андрея»? С каждым годом он все сдержаннее говорил о своем новом произведении. «Я прошел возраст больших свершений»,— как-то заметил он. Однако я находил его суждения как всегда безупречными. Его интеллектуальная честность была непреклонной по-прежнему. Может быть, сознание, что он больше не печатается, доставляло ему тайную радость: «Какое несравненное умиротворение чувствуешь, работая над посмертными записками!» В феврале 1951 года он присутствовал при кончине А. Жида и в том же году опубликовал «Заметки об Андре Жиде», а в 1955 году — короткие автобиографические воспоминания. Умер он почти скоропостижно в своем имении Тертр, что в Беллеме, в августе 1958 года. По завещанию право издания его бумаг предоставляется группе друзей, и прежде всего Жану Деле. Это позволяет надеяться на серьезное исследование о Мартен дю Гаре, исследование столь же высокого качества, как и «Молодость Андре Жида» [2].

II

Да, возможно, «Жан Баруа» и не произведение искусства, но это книга, которая взволновала целое поколение французов. Почему? Потому, что она выдвигает некоторые из самых существенных проблем нашего времени. Роже Мартен дю Гар поместил в начале своего романа репродукцию «Умирающего раба» [3] Микеланджело. И не случайно: Жан Баруа — это человек, пытающийся разбить цепи, вырваться из рабства и стать властелином жизни. Ему это не удается, но он оставляет другим возможность надеяться. Вот два основных момента его борьбы: а) Религиозный кризис. Баруа, рожденный католиком, пытается отринуть оковы веры, не признавая ничего, кроме науки. б) Дело Дрейфуса. В период с 1895 по 1905 год оно служило для французов поводом, позволяющим примкнуть к той или иной партии. Романизованное в «Жане Баруа» «дело» взволновало читателей, потому что и в жизни оно еще продолжало будоражить умы...

Мартен дю Гар включает в повествование некоторые реально происходившие события, сцены рейнского процесса, журнальные статьи, ничего в них не меняя. В «Семье Тибо» он откажется от подобных упрощений.

Жан Баруа — легко ранимый ребенок. Рано лишившись матери, он служит яблоком раздора между фанатично религиозной бабкой и отцом, ученым-атеистом. В юности он верит в бога, верит тем более пылко, что любит молодую, очень набожную девушку Сесиль Паклен. Но вот он испытывает первые сомнения, он чувствует болезненную потребность найти какой-то компромисс между верой и жизнью, быть христианином в более широком, символическом смысле слова. Однако обращение in extremis отца, обручение с Сесиль укрепляют связи Баруа с католицизмом. Он женится, одновременно становясь преподавателем естественных наук в богословском коллеже. Очень скоро его начинает мучить совесть. Начальство запрещает ему преподавать учение об изменяемости видов. Он пишет другу-священнику: «Я не отрицаю исторической роли христианства, однако пора честно признать, что извлечь из его догматов что-либо живое уже невозможно» *.

Этот религиозный кризис вызывает и кризис семейный. Сесиль умоляет Жана пойти с ней в церковь:

«*Сесиль*. Ты не можешь мне в этом отказать...

Жан (беря ее за руки). Понимаешь ли ты, на что меня

* Дю Гар Роже Мартен. Жан Баруа. М., 1958, с. 71.

толкаешь? Ты настолько ослеплена, что не видишь всей отвратительности этого поступка. Ты знаешь, не правда ли, что я не верю в действенность этой молитвы, этих свечей? Стало быть, ты хочешь заставить меня участвовать в комедии?.. Я не препятствую твоей вере, предоставь же и мне свободу действовать сообразно моим убеждениям!

Сесиль (кричит). Это совсем разные вещи!» *

Вскоре Жан Баруа приходит к заключению, что тот, кто желает остаться хозяином своих убеждений, не должен жениться. Несколько позднее он вынужден оставить коллеж, так как директор недоволен его преподавательской деятельностью. Сесиль покидает его. Она не разводится, потому что считает брак нерасторжимым, но поселяется отдельно от мужа. Теперь Баруа полагает себя наконец свободным и вместе с несколькими друзьями основывает журнал «Сеятель». Изданию покровительствует знаменитый писатель Марк-Эли Люс, сын священника без прихода, сенатор-социалист, «без всякого исповедания веры», нечто среднее между Жоресом и Золя. Люс, прочитав первые номера «Сеятеля», принимает Баруа и говорит ему: «Меня растрогало ваше поколение, но ведь вы — сектанты». Баруа и его друзья действительно гордятся своей непримиримостью. Люс призывает их к терпимости.

Начинается дело Дрейфуса. Люс, Баруа и их друзья на стороне обвиняемого. Длительная борьба. Победа. Но эта победа обманывает ожидания мистиков-дрейфусаров **. Они поражены и напуганы тем чудовищем, которое сами же выпестовали. Люди, благодаря их усилиям пришедшие к власти, во многом походили на тех, которых они свергли. Новые хозяева были не лучше прежних. Честные «мистики» сурово осуждают корыстолюбивых победителей: «Они вырвали у нас из рук наше скромное, но гордое знамя,— говорит Люс,— и стали открыто размахивать им вместо нас... И сегодня, на другой день после победы, они как хозяева распоряжаются всем. Разрешите провести здесь различие, которое для меня очень важно: раньше мы составляли лишь горстку защитников Дрейфуса, а теперь они составляют целую армию дрейфусаров» ***.

Жан Баруа, ставший защитником антиклерикализма, проповедует воинствующее свободомыслие. Но однажды он попадает под трамвай, и в момент, когда ему кажется, что он умирает, он

* Там же, с. 78, 79.

** См. статью о Пеги.— *Прим. авт.*

*** Дю Гар Роже Мартен. Жан Баруа. М., 1958, с. 245—246.

бормочет: «Пресвятая дева Мария...» Но вот сознание возвращается к нему, он вспоминает об этой слабости и начинает бояться того, что живет где-то в самой глубине души. Он пишет духовное завещание:

«Я не верю в бессмертие человеческой души, якобы существующей отдельно от тела...

Я верю во всеобщий детерминизм и в причинную обусловленность человеческой воли...

Я уверен, что наука, приучив людей *спокойно игнорировать непознаваемое,* поможет им обрести такое душевное равновесие, какого им никогда не давала ни одна религия...» *

Но с этого момента в нем возникает разлад. Баруа видит новое, подрастающее поколение молодежи, которое, чтобы выразить свой протест против мятежного романтизма старшего поколения, возвращается к догматическому католицизму и традиционной политике. Мари — дочь Баруа и Сесиль — собирается постричься в монахини. Сам Баруа колеблется. На закате жизни он приходит к мысли о несостоятельности науки. «Я устал от того, что наука все отрицает! Делает она это не более убедительно, чем те, кто утверждает» **. Раздумья, физический упадок. И вот однажды он зовет священника: «Итак, мой друг, я попросил вас прийти, чтобы исповедоваться...»

Несколько позднее он умирает, в ужасе крича: «Ад!», исступленно прижимая распятие к губам. Сесиль молится около покойника, открывает ящик, находит завещание атеиста. Она читает: «Я не верю в бессмертие человеческой души... Я верю во всеобщий детерминизм...» ***. Она бросает листки в огонь. Яркое пламя освещает комнату.

Этот роман было бы уместно написать после споров между Анатолем Франсом и Брюнетьером, после недавних для того времени жарких дебатов о несостоятельности науки. Привносит ли наука духовные ценности, которые могли бы заменить религиозные? Как совместить ее с догмами христианства? Мартен дю Гар не пытается ответить на все эти вопросы, но он выводит на сцену людей, которых они волнуют. Он ставит их со всей серьезностью, достоинством и с глубоким пониманием двух крайних аспектов проблемы. Можно сожалеть лишь о том, что Люс, который предстает как один из лучших умов своего поколения, не высказывает ни одной более или менее ясной мысли по поводу этой

* Там же, с. 263, 265.

** Там же, с. 352.

*** Там же, с. 373.

проблемы, ни одной более или менее определенной доктрины. Но гения всегда трудно обрисовать. Даже Бальзаку это не удалось. «Гений может все создать — за исключением гения...»

III

Создать картину своего времени было предметом горделивых мечтаний многих романистов нашей эпохи. Мечтаний довольно необычных, не известных в другие века, когда всякая попытка «суммы»[4] считалась, скорее, достоянием мысли теологической, философской или энциклопедической; мысль о создании такой обобщенной картины в литературе обязана, с одной стороны, великолепным достижениям Бальзака и Толстого, с другой — развитию цивилизации. Мартен дю Гар не выбирает ни центральной фигуры («Жан-Кристоф»), ни группы, объединенной какой-то идеей («Люди доброй воли»); он строит свой роман-поток вокруг одной семьи или, точнее, вокруг двух семей: семьи Тибо — католиков и семьи Фонтанен — протестантов. Противоречия между этими двумя религиозными течениями, как ему кажется, еще играют большую роль во французском обществе XX века — и это действительно так.

В «Ругон-Маккарах» Золя семейные связи были достаточно слабы и поверхностны, потому что здесь порой рассматриваются родственные отношения, уже почти не являющиеся таковыми. В романе о Тибо семья ограничивается отцом, двумя сыновьями, Антуаном и Жаком, и внуком, появляющимся в самом конце романа. Мы достаточно хорошо знаем, что представляют собой Тибо, французские буржуа-католики. У всех у них одинаковые достоинства: огромная трудоспособность, воля, упорство и одинаковые недостатки: надменность, суровость, упрямство. «Все Тибо способны хотеть,— с гордостью говорит Антуан Жаку.— И оттого-то все Тибо могут браться за все. Опережать других! Внушать к себе уважение! Это нужно. Нужно, чтобы таящаяся в целом роде сила прорвалась наконец наружу» *.

Роман «Семья Тибо» отличается от «Людей доброй воли» не только по своей структуре, но и по теме. Жюля Ромена интересует прежде всего взаимодействие скрытых пружин общества; церкви, тайные общества, сделки, эротическая сторона жизни. Для Мартен дю Гара главной проблемой остается та же, которую он пытался

* Дю Гар Роже Мартен. Семья Тибо. М.—Л., 1959, т. I, с. 193.

разрешить в «Жане Баруа»: каков смысл всего происходящего? К чему столько страданий? И есть ли вообще во всем этом смысл?

Композиция романа очень свободна. Мартен дю Гар не показывает своих персонажей в какой-то временной последовательности. Он детально описывает несколько эпизодов, разделенных периодами неизвестности. Как и Жида, его отличает стремление к разнообразию фактов и необычайным персонажам. Во всей первой части книги исторические и общественные проблемы затрагиваются вскользь или вовсе не затрагиваются. Фон бесцветен. Может быть оттого, что в молодости главное — развитие индивидуальности. К концу серии, наоборот, война, международная революция перемещаются на передний план. Личность раздавлена. Равнодушный мир продолжает существовать.

Необходимо вкратце указать главные события. В «Серой тетради» мы знакомимся с семьей Тибо: отец, член духовной конгрегации, знаток религиозной литературы, властный и набожный; два сына: Антуан — молодой врач; Жак — пока еще лицеист. В день, с которого начинается рассказ, Жак не вернулся из лицея. Из серой тетради, найденной в его парте, мы узнаем о страстной дружбе, связывающей юного Тибо и Даниеля де Фонтанена, юного протестанта. Ничего нет труднее, чем писать о юношах; в романе ничего нет вернее их образов. Тонко и очень правдиво нарисован портрет мадам де Фонтанен, матери Даниеля. Эта набожная гугенотка замужем за Жеромом де Фонтаненом, человеком весьма распущенным. Даниель, их сын, позднее будет точь-в-точь походить на отца, но пока молодость скрывает своим нежным покровом его неистовую чувственность.

В следующем томе, «Исправительная колония», Жака в наказание за бегство из дома, за дружбу с протестантом помещают в исправительную колонию. Антуану почему-то кажется, что с Жаком плохо обращаются в этом благочестивом месте; он внезапно является туда, но действительность не оправдывает его ожиданий; однако он видит Жака безрадостного, покорного, апатичного, надломленного. Почему? Постепенно Антуан понимает, что душевные силы брата медленно подтачивают бездействие, моральное одиночество, постоянная слежка и страх перед теми низменными существами, от которых он зависит. Когда Антуан хочет рассказать о сложившейся ситуации отцу, он сталкивается с дьявольской надменностью Тибо и старческим фанатизмом. Антуан держится уверенно. Он говорит о себе самом: «У этого парня неукротимая

воля»*. Он спасает Жака, но последний будет отныне в постоянном конфликте со своей семьей и с обществом. Антуану и Жаку свойственна та же сила духа, что и всем Тибо, но у Антуана она не противостоит обществу, у Жака она направлена против него.

«Солнечная пора». Антуан встречает прекрасную еврейку Рашель и познает чувственное счастье. У него не возникает и мысли о его греховности. После поступления в Эколь Нормаль Жак ссорится с Даниелем. У него был «флирт», как говорили тогда, с Жанни де Фонтанен, сестрой Даниеля, и маленькой сиротой — квартеронкой Жиз, воспитываемой в доме Тибо, к которой оба брата относились как к сестре. После ссоры с Фонтаненами Жак исчезает, и долгое время семье ничего о нем не известно. Тем временем Антуан становится прекрасным врачом. Он гордится своей профессией, он пунктуален, трудолюбив, милосерден к тем, кто страдает,— ведь доброта тоже лекарство («День врача»). Все, что в романе касается профессиональной деятельности Антуана, изображено великолепно.

Однажды бывший преподаватель Жака в Эколь Нормаль дает Антуану прочесть повесть «Сестренка». Хотя она опубликована под псевдонимом, автором ее является, безусловно, Жак. Последний счастлив, он живет в Лозанне в среде революционеров и надеется стать писателем. Повесть многое открывает Антуану в Жаке. Герой повести любит свою сестру (Жиз) кровосмесительной любовью, другую девушку (Женни) он любит возвышенно. Хотя с Антуаном Жак не очень хорошо обошелся в «Сестренке», брат по-прежнему любит Жака и едет за ним в Швейцарию, чтобы привезти его к изголовью умирающего отца. «Смерть отца» — безжалостная книга. Болезнь и физическое разложение господина Тибо выписаны с жестокой тщательностью — все для того, чтобы показать, как смиряется гордость болезнью и тщету человеческого существования. Притча, наводящая ужас. Зримый ад.

«Что, в сущности, я знал о нем? — подумал Антуан.— Чиновник! Чиновник, выполняющий отцовские обязанности!.. Первосвященник в штатском, внушающий уважение и трепет! Но он-то сам? Кем он был, когда оставался наедине с собой? Я этого не знаю... А что он знал обо мне? Еще меньше! Ничего!..» Между отцом и сыном никакого общего языка, никакой близости, они чужие друг для друга! «Слишком поздно теперь,— заключил Антуан.— Все кончено, навсегда...»** То, что ведет нас к «Пустыне любви» и к трагической

* Дю Гар Роже Мартен. Семья Тибо. М.—Л., 1959, т. 2, с. 181.
** Там же, с. 100, 101.

невозможности общения, прекрасно описано Мориаком.

«Летом 1914». После смерти отца Жак вернулся в Швейцарию к своим друзьям, революционерам-интернационалистам, которые, предвидя приближение войны, борются, чтобы предотвратить ее. Настроенный очень враждебно по отношению к своему классу, к буржуазии, Жак ради «дела» готов пожертвовать всем. Несмотря на «Сестренку» или, вернее, благодаря ей, он понимает, что никогда не будет большим писателем. Искусство могло быть предохранительным клапаном для его страстей, но, потерпев неудачу как художник, он посвятит себя революционному делу, отдавая ему весь пыл Тибо. Он познает глубокое разочарование. Мнения отдельных лиц не могут поколебать его моральную стойкость. Если не считать нескольких героев не от мира сего и горстки прекрасных специалистов, Жак Тибо, вышедший из буржуа, лучше своих товарищей. Именно он искренней всех выступает против клеветы, нетерпимости, кастовости, военной опасности. Руководитель группы Мейнестрель оказывается недостойным беспомощным руководителем, к тому же страдающим скрытым физическим недостатком.

Этот разрушитель — настоящий нигилист. Он вовсе и не стремится к упрочению мира. Но революционеры и не смогли помешать разразиться войне, и Жак после короткого романа с вновь обретенной Женни погибает во время бесполезного полета, разбрасывая над враждебными армиями пацифистские листовки. Печальная, жуткая, никчемная эта смерть описана автором так же беспощадно, как смерть отца Тибо. Произведение заканчивается эпилогом. Даниель, ставший, как и его отец, ловцом наслаждений, искалечен на войне самым плачевным образом. Смертельно отравленный газами, Антуан становится свидетелем распада своего собственного организма. На его глазах растет сын Женни и Жака Жан-Поль Тибо, и это немного утешает его. Наблюдая, как этот трехлетний малыш яростно штурмует холм, Антуан не без удовольствия думает: «Энергия у него наша: настоящий Тибо! У нашего отца властность, желание господствовать... У Жака непокорность, мятежный дух... У меня упорство... А здесь? Во что выльется та сила, которую носит в своей крови этот ребенок?..»

IV

Можно ли извлечь из творчества Мартен дю Гара какую-то философию? Мне кажется, на этот вопрос автор ответил бы так: «Если вам это удастся, я погиб». Потому что, как и Флобер, он

считает, что произведение искусства ничего не должно доказывать. «Таков мир,— говорит он нам.— Люди таковы, какими я их описываю». Вот точка зрения подлинного романиста.

Тем не менее, с одной стороны, существа, которых описывает романист, имеют свою веру, свои взгляды на жизнь, все, без чего они не могли бы быть настоящими людьми. С другой — нельзя допустить, что читатель, следя за их жизнью, не сделал для себя каких-то общих выводов. После чтения «Семьи Тибо» мы не испытываем те же эмоциональные, физические и прочие ощущения, как после чтения «В поисках утраченного времени». Не отбором ли эпизодов, которые его интересуют, каждый романист создает особый мир, свойственный только ему, имеющий свои законы, проблемы, свою мораль?

Каков же мир Мартен дю Гара? Конечно, не тот, что у Мориака, где идет вечная борьба, в которой ставка — спасение человека, борьба между плотью и духом и где человека спасает обращение к богу. Но, может быть, это тот же мир, что и в «Людях доброй воли» Жюля Ромена? В «Семье Тибо» есть много людей доброй воли. Не только один Жак. Антуан при всех обстоятельствах ведет себя так, как подобает честному человеку. Женщины в любви способны на безграничную преданность. Дети-сироты, образующие союз, в котором старший заботится о младшем, очаровательны. Врачи, столь многочисленные в романе, честно выполняют свой долг, как и аббат Векар — свой. Да, безусловно, Мартен дю Гар, подобно Ромену, признает, что есть в этом мире люди, которые уважают свои обязанности и выполняют иногда ценой жизни, без всякой надежды на вознаграждение, земное или загробное, то, что они считают своим долгом.

Но в его произведении изобилуют монстры. Как Жид и Мориак, он испытывает потребность описывать людей-улиток, существа порочные, сомнительные, вульгарные: таков г-н Фэм, директор исправительной колонии в Круи, г-н Шаль, секретарь старого Оскара Тибо, ходящая за ним сестра милосердия. Господин Тибо — тоже монстр, он считает себя религиозным, но в действительности его религия — отвратительное сочетание эгоизма, фанатизма и тщеславия. И однако, господин Тибо в молодости был человеком чувствительным, способным любить; это доказывают письма, найденные Антуаном, но возраст, успех, деньги убили в нем благородство души, как, быть может, те же причины убили бы это благородство и в сыновьях, похожих на отца, не погибни они молодыми.

Мартен дю Гар никогда не осуждает чудовищ, которых изображает. Художник, по его мнению,— не судья. Романист — не присяжный. Скорее, он наблюдает за ними как натуралист, изучающий какие-то особенные виды. То, что Рашель абсолютно аморальна, кажется Мартен дю Гару естественным. Когда он описывает в «Старой Франции» деревню, жители которой озлоблены, лживы и жестоки, он делает это хладнокровно и без сожаления. Он знает, что почти все люди — жертвы инстинктов, которым они не могут противостоять. Одним, более ловким или более удачливым, удается прикрыть эти инстинкты маской добродетели. Другие предаются греху. Виноваты ли они? Об этом автор умалчивает. Мне кажется, что он даже не задумывается над этим. «Грех — это то, что позволяет познавать сущее и двигаться вперед». Вы возмущены, но так ли уж непорочны вы сами? Ведь нормальных людей очень мало. Безусловно, общество издает какой-то более или менее приемлемый для всех закон, но почти все люди живут по одну или по другую сторону его границы. «Как только мы остаемся одни, мы ведем себя как безумные».

Среди всех человеческих достижений наибольшее уважение у Мартен дю Гара вызывает наука. В «Жане Баруа» мирянин-ученый казался неспособным изменить правде, словно святой. Любопытно, как Мартен дю Гар, столь скептичный в вопросах религии, с такой удивительной почтительностью трактовал научные гипотезы, словно это догматы веры. В «Семье Тибо» его скептицизм распространяется (вполне законно) даже на науку. Подлинные ученые отказываются делать из науки религию. Один из персонажей «Семьи Тибо», доктор Филип, пытается в некоторых случаях устраниться, оставив наедине болезнь и природу. Однако врач и, вообще говоря, ученый из опыта знают, что они в состоянии оказывать на патологические явления свое влияние, ограниченное, но эффективное. «Рецепты» науки имеют успех. Она не всеведуща и не непогрешима, но научный метод остается единственным светлым огоньком, помогающим нам видеть немного яснее в этом бесконечном и враждебном мраке безызвестности. Такова философия Антуана Тибо.

Лирический герой Жак долгое время верил в революционный путь в политике. Он чистосердечно полагал, что можно водворить мир путем мятежа. Мартен дю Гар любит его и уважает, поэтому он даже не показывает полного поражения Жака и заставляет его умереть мужественно. Антуан — врач, он бессознательно переносит научные методы и в политику. Он ищет лекарства, но больше не верит в возможность предотвратить войну, так же как и в

возможность навсегда восторжествовать над болезнью. «Люди требуют мира,— думает он,— так ли это? Они требуют его, когда он уже нарушен. Но когда войны нет, их нетерпимость, их воинственные инстинкты делают мир непрочным... Возлагать ответственность за войну на правительство и на политиков — это, конечно, разумно. Но не надо забывать, говоря об ответственности, и человеческую природу...» *

Если Антуан и верит в моральный прогресс человека, он считает, что нужны тысячелетия эволюционного развития, чтобы победить первобытную дикость: «И вот, сколько бы я ни бил себя в грудь, это прекрасное будущее не может утешить меня в том, что мне приходится жить среди хищников современного мира». А пока человек остается кровожадным животным. Что же сдерживает его в периоды мира, внутреннего и внешнего? Робость, страх за последствия, инстинкты общественного животного, которое не может жить без поддержки и одобрения орды?.. Да, безусловно, но Антуан хорошо чувствует, что это еще не все. Его мучит проблема совести.

«Прежде всего условимся: мораль для меня не существует. Должно, не должно, добро, зло — для меня это только слова; слова, которые я употребляю по примеру всех прочих,— понятия, удобные для разговора; но в глубине моего существа — я сто раз замечал — нет никаких реальностей, которые бы им соответствовали. И я всегда был таким... Нет, это, пожалуй, слишком. Я стал таким с тех пор, как...— перед ним промелькнул образ Рашели,—во всяком случае, уже давно». Одно мгновение он честно пытался разобраться, какие принципы управляют его повседневной жизнью, но, так ничего и не найдя, решил наконец, за неимением лучшего: «Пожалуй, некоторая искренность? — Потом поразмыслил и уточнил: — Или, вернее, некоторая прозорливость?» Мысль его была еще неясна, но пока что это открытие доставило ему удовлетворение. «Да, этого, разумеется, мало. Но когда я роюсь в себе, то одно из немногих точных данных, которые я могу найти,— это именно потребность ясно отдавать себе отчет в окружающих явлениях... Возможно, что я бессознательно сделал из нее некий моральный принцип для личного употребления... Это можно сформулировать таким образом: полная свобода при условии ясности видения... Принцип в общем довольно опасный. Но у меня это неплохо выходит. Все зависит от свойств глаз. Видеть ясно... Наблюдать самого себя тем свободным, прозорливым, объективным взором, который приобретаешь в лабораториях. Цинически следить за своими мыслями и поступками. И в заключение — принимать себя со всеми достоинствами и недостатками... Ну и что же? А то, что я почти готов сказать: все дозволено... Все дозволено, поскольку сам себя не обманываешь, поскольку сознаешь, что именно и почему делаешь!»

* Дю Гар Роже Мартен. Семья Тибо. М.—Л., 1959, т. 3, с. 413.

Почти тотчас же он едко улыбнулся: «Но больше всего сбивает меня с толку то, что если внимательно присмотреться к моей жизни, то оказывается, что эта жизнь — пресловутая «полная свобода», для которой нет ни добра, ни зла, почти исключительно посвящена деланию того, что другие обычно называют добром. К чему же привело меня все это знаменитое раскрепощение? К тому, что я делаю не только то, что делают другие вообще, но главным образом то, что делают те, кого ходячая мораль считает лучшими...» *

...Главное, что имело значение для такого человека, как Антуан Тибо,— это сохранить независимый и ясный ум. Не одурачить самого себя... Не позволить себя одурачить другим.

«Чем менее ясным кажется путь человеку, тем более склонен он любой ценой выбраться из лабиринта, цепляясь за любую уже готовую теорию, лишь бы она успокаивала, указывала выход. Всякий мало-мальски убедительный ответ на те вопросы, которые мы ставим перед собой и которые не можем решить по своему разумению, кажется нам надежным выходом, в особенности если мы полагаем, что ему обеспечено одобрение большинства. Вот она, опасность! Крепись, отвергай лозунги! Не позволяй завербовать себя! Пусть лучше терзания неуверенности, чем ленивое моральное благополучие, которое предлагают доктринеры каждому, кто согласен пойти за ними! Нащупывать пути самому, в потемках, не очень весело; но это меньшее зло. Худшее — покорно идти за тусклым светильником, который твой сосед выдает за светоч. Остерегайся! Память об отце будет тебе примером! Пусть его одинокая жизнь, его беспокойная мысль, вечно ищущая мысль, будут для тебя образцом честности по отношению к самому себе, примером правдивости, внутренней силы и достоинства» **.

Но к чему столько щепетильности? Зачем такое усилие, чтобы сохранить достоинство, если мы всего лишь жалкие животные, подчиненные таинственным законам, властвующим на поверхности

* Там же, т. 1, с. 561—562.
** Там же, т. 3, с. 525.

грязевой капли, которая тщетно вращается в бесконечном пространстве? Каков смысл всего этого?

«Праздный вопрос, но отделаться от него до конца невозможно: «В чем смысл жизни?» И, пережевывая, как жвачку, мое прошлое, я ловлю себя нередко на мысли: «А какой во всем этом толк?» Никакого, абсолютно никакого. При этой мысли испытываешь какую-то неловкость, ибо в тебя въелись девятнадцать веков христианства. Но чем больше думаешь, чем больше глядишь вокруг себя, в самого себя, тем больше постигаешь эту бесспорную истину: «Никакого толку в этом нет». Миллионы существ возникают на земной поверхности, возятся на ней какое-то мгновение, потом распадаются и исчезают, а на их месте появляются новые миллионы, которые завтра так же рассыплются в прах. В их кратком появлении никакого толку нет. Жизнь не имеет смысла. И ничто не имеет значения, разве только стараться быть как можно менее несчастным во время этого мимолетного пребывания.

Впрочем, этот вывод не так уж безнадежен, не так уж мрачен, как может показаться на первый взгляд. Чувствовать себя омытым, начисто освобожденным от всех иллюзий, которыми убаюкивают себя люди, желающие во что бы то ни стало видеть в жизни какой-то смысл; чувствовать так — значит достичь чудеснейшего состояния просветленности, могущества, свободы. Больше того: эта идея обладает, если уметь только ею воспользоваться, даже каким-то тонизирующим действием» *.

Философия глубоко пессимистичная, но не лишенная величия. Для ума неверующего борьба человека в течение этого «мимолетного пребывания» кажется почти бесполезной. Точнее, она кажется бесполезной, если ее рассматривать с точки зрения вселенной, в общемировом масштабе. Она не такова, если ее рассматривать в отношении к индивидууму. Наша жизнь резко ограничена во времени, если принять во внимание бесконечность веков, но она безгранична в нашем собственном сознании, потому что мы никогда не узнаем, когда оно перестанет действовать. Пока мы можем думать о смерти, мы живы. Согласие с самим собой, гармония в сознании, безусловно, не имеет никакого значения на шкале космических событий, но оно удивительно важно в масштабе человеческих отношений.

Нам необходимо свое собственное одобрение и какое-то определенное единство нашего внутреннего, личного мира. Этого

* Там же, т. 3, с. 531—532.

достаточно, чтобы сделать человека существом нравственным, хочет он того или нет. Даже циник чувствует необходимость как-то оправдать свой цинизм. Почему? Чтобы сохранить внутреннее согласие, единство, без которого человек не может существовать. И потом, сказал бы Антуан, все же существует наука. Она несовершенна, но она существует. Этот мир кажется безумным, но он подчиняется каким-то постоянным законам, которые может объяснить ученый. Какое чудо заставляет вселенную подчиняться этим постоянным законам? Мы не знаем. Но не важно! Законы — это факты. Быть может, это статистические факты? И мы ничего не знаем об индивидуумах, людях или атомах? Конечно, но и закон больших чисел — это еще лишь один закон. Мы еще не научились побеждать все болезни; но со многими из них мы уже умеем бороться; в некоторых случаях мы умеем снять боль и облегчить страдания. Кто осмелится утверждать, что это бесполезно? Если свет знания еще слаб, разве можно по этой причине вовсе не считаться с ним?

И все то, что верно относительно медицины, по мнению Антуана, также справедливо и для политики. Эта область не является подлинно научной. В ней нет определенных и постоянных законов. Нет возможности экспериментировать. Но разве это основание, чтобы не испробовать какую-то разумную форму организации? Антуан, хороший врач, не может допустить, что лекарство бесполезно. Умирая, он возлагает надежды на Вильсона и Организацию Объединенных Наций. Может быть, они положат конец войнам? Он не знает. Но, будучи врачом, он по крайней мере хочет, чтобы это средство было испробовано на опыте. Известно, что такой опыт был проделан дважды, но оба раза слишком несовершенно, чтобы о предмете можно было бы судить с уверенностью. Но вопрос следует изучить. В этой области эксперимент может растянуться на века.

До сих пор я говорил о философии Антуана Тибо, а не о философии Мартен дю Гара, потому что писатель оттесняет себя на задний план, желая быть только творцом, «рупором» своих персонажей. Насколько можно об этом догадываться — а об этом можно лишь догадываться,— Мартен дю Гар — натура двуполюсная. Он долго колебался между Жаком, бунтующим лириком, и Антуаном, трезвым стоиком. Его жизнь, как и жизнь многих других, была, безусловно, долгой борьбой противоречий. Антуан, по мнению его творца, отнюдь не безупречен. Его счастье не лишено эгоизма. По происхождению буржуа, преуспев в жизни, он склоняется к убежде-

27-1046

нию, что общество, в котором он живет,— самое лучшее из возможных в этом мире и что «каждый в общем-то может выбрать для себя особняк на Университетской улице и заниматься там почетным ремеслом врача», вкушая все самое лучшее, что есть в жизни. Мартен дю Гар знает, что это не так. Но постепенно Антуан открывает, что он не один в мире, что самопожертвование — это счастье, что великодушие — неотъемлемая черта его натуры, его потребностей. Его образ приобретает в романе все большее обаяние, играет все более значительную роль, поэтому позволительно думать, что своего творца он сделал своим последователем.

V

Человек с юных лет избирает цель: быть не властелином жизни, но ее художником. С самоотверженностью монаха-бенедиктинца он отдает все свое время созданию огромного романа. Он был реалистом, если хотите натуралистом, который, однако, признавал ту роль, которую в реальной жизни играет духовная сторона, придавая важное значение моральным конфликтам. Некоторые французские критики считают Мартен дю Гара продолжателем Золя. Но, поскольку он освободился от романтизма Золя и вложил в исследование идеологических конфликтов нашего времени новое понимание, более глубокое и по крайней мере на первый взгляд более свободное от страстей, справедливее сравнить его с великими русскими писателями. Среди французских романистов Роже Мартен дю Гар более всех других приближается к Толстому. Но в то же время, говорит Альбер Камю, он, может быть, единственный... кто возвещает литературу будущего, отдает ей в наследство волнующие его проблемы. Я знал человека простого и одновременно загадочного, скромного, гораздо более, чем Жид, преданного аскетическому служению искусству, которое было идеалом для обоих.

«Трудность,— писал он,— не в том, чтобы быть кем-нибудь, а в том, чтобы им оставаться».

Он остался самим собой до конца, и до конца ему была присуща та «чрезвычайно проницательная» добродетель, которая оправдывает хорошего человека, принимая во внимание его слабости, а человека дурного — за его благородные порывы и — обоих, учитывая их неразрывную связь со всем человечеством, страдающим и надеющимся.

ЖОРЖ ДЮАМЕЛЬ*

Если смуглое худое лицо Мориака, его тревожный взгляд вызывают в памяти портреты Эль Греко[1], то внешность Жоржа Дюамеля — цветущего, круглолицего, с проницательным, чуть насмешливым взглядом из-под роговых очков —

* Статья дается в сокращении.— *Прим. ред.*



Жорж Дюамель

ассоциируется, скорее, с персонажами Гольбейна. Впрочем, только большой мастер сумел бы передать все тонкости подобного типа лица. Ему пришлось бы найти верное сочетание ироничности с почти монашеской благостностью. Дюамеля иногда сравнивают с Достоевским — действительно, некоторые его герои одержимы странными идеями, напоминающими персонажей «Бесов»,— однако все то, что Достоевский переживает, Дюамель спокойно оценивает и подчиняет своей авторской воле. Всякий француз описывает безумие лишь затем, чтобы лишний раз воздать хвалу разуму. Мы найдем у Дюамеля и душевный трепет, и порою даже священный гнев, но и то и другое находится под контролем благоприобретенной мудрости. Подобно Мориаку, Дюамель искал в творчестве освобождения от своей внутренней тревоги, но если Мориак сумел найти спасение в католицизме, то Дюамель надеялся обрести душевный покой в некоем стоицизме сердца и приятии человеческого удела. Я не уверен, что это ему удалось.

I. СТАНОВЛЕНИЕ

Биографы Жоржа Дюамеля сообщают, что его предки обрабатывали землю, и пытаются нас уверить, будто именно происхождению он обязан своей добросовестностью и терпеливым нравом. Однако почти все французы ведут свой род от земледельцев. Это особенность нации, а не отдельного человека. К моменту рождения Дюамеля его семья уже не имела ничего общего с земледелием и принадлежала к мелкой парижской буржуазии.

«Несмотря на бесконечные переезды,— пишет он,— я очень быстро усвоил, что родина моя — это район Парижа, коротко называемый «Левым берегом». Мы периодически возвращались туда в поисках пристанища между очередным нормандским предприятием и какой-нибудь нивернезской авантюрой; мы возвращались, и всякий раз, заметив в открытую дверь фиакра неторопливые воды Сены, я восклицал: «Thalassa!»[2] на свой детский лад. С раннего возраста я неизменно возвращался к знакомому пейзажу, и, хотя Левый берег тогда еще не имел в моем представлении четких границ и казался необъятным, я приветствовал — а позднее и воспевал — холм Сент-Женевьев как свою подлинную родину...»

Улицы Левого берега — те, что ведут к Пантеону или к Ботаническому саду,— появляются в произведениях Дюамеля, сохраняя свой неповторимый облик и вызывая неизбежные ассоциации, приятные или тягостные. Мориак — художник Бордо и Ландов[3], Дюамель — некоторых уголков Парижа, а позднее — садов Иль-де-Франса.

Париж он узнал очень хорошо еще в раннем детстве, так как его родители переезжали с квартиры на квартиру чуть ли не каждые полгода. Отец, в возрасте пятидесяти одного года сдавший наконец экзамен на врача, медицинской практикой так никогда и не занимался, ибо не мог долго усидеть на одном месте. Мать проявляла чудеса терпения и преданности. Связав свою жизнь с человеком увлекающимся и по-своему великолепным, тратившим суммы, которыми он не располагал, и вкладывавшим в сомнительные предприятия жалкие и мгновенно таявшие наследственные капиталы родственников, она вынуждена была ежедневно пускаться на всяческие ухищрения, чтобы кормить, одевать и обучать детей. Дюамель полон трогательного почтения к таким, как она, домохозяйкам из среды мелкой французской буржуазии. Легко допустить, что жизнь семейства Паскье — со всеми преломлениями, какие предполагает сочинение вымышленных воспоминаний,— дает некоторое представление о его собственном детстве.

Оно было трудным. И хотя он не был обделен надежным теплом материнской любви, ему пришлось немало страдать от бедности, неустроенности и бесконечных фантазий так и не повзрослевшего отца. Семейные ссоры — из-за денег или амбиций, из-за обладания комнатой или лучшей кроватью — известны ему как никому другому. Отсюда и уход в мечты, экзальтированное отрочество, и — как это часто случается со многими умными, но несчастливыми молодыми людьми — отрочество, полное отчаяния. Если Лоран Паскье — это отчасти сам Дюамель, значит, будущий писатель был одержим в те годы страстным желанием бежать от своей семьи и построить где-то для себя новую жизнь, более достойную того, чтобы ее прожить. Как представлял он себе эту жизнь? Судя по всему, он испытывал потребность, во-первых, в поэтическом самовыражении, во-вторых, в преданных друзьях-энтузиастах, полных, как и он сам, решимости создать некое лучшее общество.

«Нас было пятеро или шестеро друзей. И все не то чтобы голы и босы, но жизнерадостно бедны. У моего брата для перехода через ледники имелись только городские ботинки на кнопках с хилыми подметками, которые на каждом шагу выплевывали гвозди. Я сам по вечерам подкалывал булавками к своим штанам выдранные клочья. И что же? Все это не помешало нам пересечь от края до края

вздыбленное сердце Европы, завтракая порой куском сыра без соли и ужиная стаканом вермута, и совершить триумфальный спуск в Пьемонте...»

Как известно, Дюамель и его друзья — Аркос, Вильдрак, Альбер Глез, Анри Мартен (Барзен)[4] — задумали создать нечто вроде фаланстера. Они нашли неподалеку от Парижа, в Кретейле, старый дом — «Аббатство» — и обосновались там. Предполагалось, что знакомый печатник обучит их своему ремеслу и они станут зарабатывать на хлеб насущный физическим трудом, чтобы обеспечить себе возможность спокойно заниматься трудом умственным. Что касается Дюамеля, то он работал тогда в двух направлениях: писал стихи (издательство «Аббатства» напечатало в 1909 году его сборник «Легенды и битвы») и изучал медицину. Профессия врача, как никакая другая, способствует познанию человека. Она сформирует, а затем и обогатит ум Дюамеля. Что же касается жизни коммуной, то она не удалась, и этот опыт лишь укрепил Дюамеля в его пессимистическом отношении ко всякого рода человеческим объединениям, которое успела выработать у него семья и которое — видимо, как стремление к своего рода компенсации — породило в нем глубокую потребность в любви и милосердии.

Получив в 1909 году диплом врача, Дюамель продолжает сочинять стихи, становится литературным обозревателем в «Меркюр де Франс»[5], где ведет поэтическую рубрику, и пишет пьесы («Свет», «В тени статуй»). Он знакомится с прелестной женщиной и чудесной актрисой Бланш Альбан, которой суждено будет стать его женой. Тем не менее ни стихи, ни драматургия не давали ему возможности высказаться с той полнотой, к какой он стремился. Он искал себя. Утратив к пятнадцати годам веру, он нуждался в духовных учителях. Он обрел их в Клоделе, в Достоевском, в Уильяме Джемсе[6]. Прагматическая доктрина Джемса отвечала одновременно и его нравственным запросам, и неприятию метафизики. Однако он должен был пережить войну, чтобы увидеть с ослепительной ясностью две главные идеи, вокруг которых будет строиться его творчество: неприемлемость цивилизации технической и смертоносной и необходимость цивилизации духовной и человечной.

В 1914 году Жорж Дюамель, военный врач второго класса, был назначен в полевой госпиталь хирургом, а затем получил, по своей просьбе, «газовое» отделение. Четыре года войны он провел бок о бок со своими пациентами, сражаясь вместе с ними против смерти на поле брани человеческого страдания. Через его руки прошли

тысячи изувеченных, истекающих кровью французов всех слоев общества — рабочие, крестьяне, буржуа. Он научился уважать их и любить. Почти все они проявляли в страдании сдержанность и целомудрие, которые служили уроком как Дюамелю-художнику, так и Дюамелю-человеку. Они были мучениками веры — веры во Францию — и помогли Дюамелю осознать, насколько глубоко он сам ощущает себя прежде всего французом. Его записи о своих пациентах, сделанные в эпоху великого лихолетья, составили две книги: «Жизнь мучеников» и «Цивилизация». В них впервые Дюамель предстает таким, каким мы его знаем.

Каковы же основные темы, переходящие из рассказа в рассказ? Это, прежде всего, отчаянное сострадание к жесточайшим человеческим мукам, о которых в тылу ничего не знают и не хотят знать; преклонение перед мужеством своих братьев, простых французов; ненависть к смертоносным машинам и технической цивилизации, превратившей войну в массовое истязание людей, перед которым бледнеют все застенки инквизиции, все камеры пыток прошлого; презрение к тем, кто усматривает в чужих страданиях лишь повод для моральных рассуждений, возможность развернуть административную деятельность, прославиться или сделать карьеру; стремление преодолеть пассивное приятие зла и возвыситься до любви. Общий тон повествования, исполненный большой теплоты, переходит временами в иронический, но ирония эта всегда трагична. Жестокий сарказм в сочетании с острой жалостью к человеку, картина расцветающего пышным цветом тщеславия на фоне страдания и смерти делают эти две книги достойными Свифта. Рассказы Дюамеля напоминают посвященные ужасам войны жуткие и гротескные рисунки Гойи[7]. Он как бы говорит нам: цивилизация не в автоклаве, не в радио и не в самолетах. «Она в человеческом сердце или нигде».

Войне обязан Дюамель и еще одним открытием, которое на первый взгляд может показаться второстепенным, но для него оно имело огромное значение: это флейта. Музыку он любил всегда. Заняться игрой на флейте посоветовал ему дирижер военного оркестра 13-го пехотного полка, сочтя, что флейта — инструмент не слишком сложный и вскоре позволит новичку участвовать в выступлениях музыкального ансамбля. «Когда наступал вечер, я часами наслаждался нехитрой мелодией, которую мне удавалось извлечь из моей флейты... Сбросив гнет дневных горестей и тревог, душа моя делалась легкой, невесомой и свободно воспаряла к безмятежному свету...» Уроки музыки служили дополнением к

урокам страдания. Музыка не подвластна ненависти, она выше распрей и жажды мести. Для Дюамеля она стала раем, недосягаемым для безумств рода человеческого.

Удостоившись за «Цивилизацию» Гонкуровской премии, Дюамель сразу же приобрел широкий круг читателей. Эссе «Овладение миром», где им сформулированы основные нравственные выводы прожитых лет, завоевало Жоржу Дюамелю друзей и последователей. Он доказывает, что истинное счастье основано на овладении миром, то есть на полном и глубоком проникновении в сущность вещей. Овладение миром есть познание этого мира, цветов, животных, людей. Мы не бедны, если нам дано знать свои богатства.

За несколько лет Дюамель сделался одним из властителей дум Европы. Он объездил ее всю, выступая с лекциями. И всюду снискал к себе любовь, особенно в демократичных и «сердечных» странах, таких, как Голландия, Швейцария, Дания. Ненависть к войне, казалось, сближала его с крайне левыми партиями... Тем не менее в России того периода он чувствовал себя не очень уютно, равно как, впрочем, и в капиталистической индустриальной Америке, описанной в книге «Сцены будущей жизни». Массовые цивилизации были ему чужды. Выступая против господства машины, против механистичности искусства и единообразия мысли, он занял в мире положение, в чем-то сходное с положением Руссо после его «Рассуждений»[8], однако, как мы увидим дальше, между позициями Дюамеля и Руссо существуют очень глубокие различия. На протяжении всех этих лет Дюамель терпеливо и методично осваивал писательское ремесло. После небольших произведений он отважился приняться за цикл романов о Салавене, потом за «Хронику Паскье»,— и то, и другое — многотомные эпопеи, которыми так увлекалась публика между двумя войнами.

Немного найдется писателей, у которых было бы столько верных друзей среди незнакомых людей. Своим мягким романтизмом он трогал, как некогда Диккенс, душу чувствительного читателя, меж тем как воспитанный на занятиях биологией реализм располагал в его пользу читателя-циника. Множество заблудившихся, томящихся душ обретало духовную пищу и опору в свободной от метафизики дюамелевской морали. Так, не прилагая к этому специальных усилий, пуская в ход лишь тонкое оружие непосредственности, молодой еще Дюамель достиг влияния и славы. После смерти Альфреда Валлетта[9] он воцарился в «Меркюре», его любимом издательстве. Во Французской академии, где поначалу к нему отнеслись настороженно, он завоевал авторитет непоколебимостью своего традиционализма, блистательными познаниями во французском языке, а также сочетанием изысканной учтивости с дерзостью. Врачи, гордые тем, что их собрат сделался крупным писателем, часто приглашали его выступать на своих конгрессах, чтобы он рассказал — лучше, чем они могли бы это сделать сами,— о профессии, которая некогда была и его.

Что касается его личной жизни, то перед сторонним наблюдателем конца тридцатых годов она представала как жизнь мудреца. В доме на улице Льежа, в самом сердце Парижа, неподалеку от вокзала Сен-Лазар, он находил то уединение, бесконечно для него ценное, «которое есть победа над сутолокой». Лето он проводил в Вальмондуа, в красивом загородном доме с садом, дарившим ему цветы, фрукты и сказки. Его очаровательные дети составляли оркестр, в котором сам он играл на флейте, а театральная труппа, душой которой была Бланш Альбан, превращала вальмондуанский сад в шекспировский лес[10]. Однако его книги откроют нам, что, прежде чем достичь этой мудрости, Дюамель пережил болезненный период внутреннего разлада и что ненависть его может быть не менее сильной, чем любовь.

II. ЛЮБОВЬ И НЕНАВИСТЬ

Прежде всего Дюамель любит западную цивилизацию и цивилизацию тех народов, которые он называет «сердечными». Это человек западный до мозга костей. Нью-Йорк и Чикаго его оглушили. Во Франции он любит все: ее пейзажи и города, ее памятники, картины и книги, ее язык, где каждое слово, если оно употреблено правильно и со вкусом, доставляет ему физическое наслаждение, ее кухню, о которой он говорит со страстью истинного ценителя, ее вина и сыры, чье тонкое совершенство равноценно в его глазах совершенству прекрасного стиля. Он питает почтение к французской чувственности, ибо в ней всегда присутствует утонченность и чувство меры. Когда какой-то дотошный экономист попытался доказать ему, что дома варить варенье невыгодно, так как на фабрике труд более производителен, он ужасно рассердился. Выходит, запах, который наполняет дом в день варки варенья, не в счет?

«В этом доме, мсье,— высокомерно ответил он экономисту,— варенье варят исключительно ради запаха».

Его сердцу дороги домашние церемонии. Поскольку сам он вырос в семье бродячей, напоминающей семью мистера Микобера[11], он хорошо знает цену налаженному быту. Ему приятно видеть, как

счастливы его дети. Разумеется, ни одно семейство не обходится без ссор, обманов и неурядиц. Что поделаешь? Семья есть семья. И все-таки здесь друг друга любят. «Куда девать столько любви, куда девать всю любовь, всю нежность и весь труд мира, если не будет всех семей мира, чтобы все это поглощать, даже если порой это встает поперек горла?» Семья — это чудовище, придуманное для того, чтобы поглощать весь мировой избыток любви. Когда дети уходят, они думают: «Как строить свою жизнь? Во всяком случае, не так, как она строилась в этом несчастном доме». Но кончается дело тем, что они во всем повторяют своих родителей, включая и те недостатки, которые когда-то их возмущали, и в один прекрасный день они возвращаются все к тому же, столько раз проклинаемому ими семейному очагу: «Кто бы мог подумать, что семья — это так трудно?»

История типичная, особенно для средних классов Франции. А Дюамель любит эти средние классы, «ибо если они средние с точки зрения доходов, то в смысле ума, образованности, бескорыстия они блещут в первых рядах того самого общества, которому они поставляют без счета наставников, вождей, принципы, методы, прозрения, примеры, оправдания». Он прекрасно знает среду ученых, преподавателей, врачей. Эта среда чем-то напоминает семью: у нее есть свои пороки, здесь случаются на почве честолюбия не слишком красивые конфликты, но зато какая любовь к труду, к своей профессии, к поиску! Какое чувство гражданского долга! Какая неутомимость! И порою (хотя человек не может быть до конца свободен от чувства зависти) — какая святость!

Поиск святости — несравнимо сильнее, нежели поиск научный, захватывает героев Дюамеля. Они небогаты, но не стремятся обладать иными ценностями, кроме ценностей сердца и духа. Французские средние классы понимают литературу и искусство лучше, чем средние классы любой другой страны мира. Они жаждут самоусовершенствования. Немногие этого добиваются, ибо их терзают желания, зависть, гордость. Однако Дюамель любит их такими, какие они есть, этих несовершенных, несносных французов, точно так же, как любил их бог Шарля Пеги.

Зато уж если Дюамель ненавидит, то ненавидит с такой силой, что преображается даже его стиль, обращая этого проповедника в памфлетиста. Он мог бы, по примеру Золя, написать книгу под названием «Что я ненавижу?» [12], поставив на первое место в этом ряду индустриальную машинную цивилизацию, хотя она вызывает в нем даже не столько ненависть, сколько сожаление обо всем том,

что ею загублено. «Сцены будущей жизни», немало способствовавшие славе Дюамеля, приняли в глазах европейской публики — вопреки воле автора — оттенок выпада против Соединенных Штатов. Разумеется, его не могла не оттолкнуть охватившая Америку мания автоматики, однако он сумел, как никто другой, ощутить неподдельную доброжелательность и сердечную теплоту, таящуюся в обитателях этой страны. Критика его направлена исключительно против массовой индустриальной цивилизации, против тех ее аспектов, которые он критиковал и в России и которые в недалеком будущем станет критиковать в Германии. Как истинный врачеватель нравов, он наблюдал больных, жертв отравления комфортом.

«Пока у нас не было машины, мы прекрасно без нее обходились. Теперь же у нас возникла потребность в ней. И эта потребность крепко нас держит... Вся философия этой индустриальной и торговой диктатуры подчинена единственной цели — навязать человечеству потребности и аппетиты... Существа, которые населяют сегодня американские муравейники, требуют осязаемых, неоспоримых благ, которые им рекомендованы — более того, предписаны — верховными божествами этой страны. Они исступленно жаждут патефонов, телевизоров, иллюстрированных журналов, кинофильмов, лифтов, холодильников, автомобилей, много автомобилей. Им нужно как можно скорее стать хозяевами всех этих на диво удобных вещей, которые незамедлительно, по странному закону обратного действия, превращают их в своих угнетенных рабов...»

В чем обвиняет Дюамель цивилизацию машин? В том, что она убивает индивидуальную культуру, которая, по его мнению, есть единственная культура, и подменяет индивидуальное усилие, некогда породившее столько прекрасного, унифицированным пайком псевдокрасоты и псевдомысли. Заглянув однажды в кинотеатр на Бродвее, он пришел в ярость от «фальшивой роскоши этого всемирного дома терпимости», от «его фальшивой музыки, музыки консервных банок, настоящего музыкального фарша» и, наконец, от самого зрелища на экране, которое есть «времяпрепровождение для неграмотных, развлечение для идиотов, для убогих созданий, отупевших от труда и забот». Во время путешествия по стране он был поражен конформизмом — зачастую конформизмом нонконформизма,— который совершенно уничтожает, по мнению Дюамеля, свободу мысли. «Наши общественные институты не приспособлены для того, чтобы обеспечивать единообразие мысли; будь это иначе, нам не на что было бы надеяться». Он побывал на футбольных и

бейсбольных матчах и пришел к выводу, что созерцание того, как бегают другие люди,— занятие столь же далекое от спорта, как слушание пластинок — от музицирования. Повсюду он видел рабов своих дел, своего автомобиля, своего благосостояния и страдал за них, за себя, за будущее мира. Где ты, сад Вальмондуа и маленький семейный оркестр?

Едва его гнев остыл, как Дюамель первым признал, что был несправедлив к Соединенным Штатам. И действительно, если бы он лучше узнал страну, он обнаружил бы неожиданные островки уединения, американские варианты вальмондуанского сада, семейного оркестра и массы вещей, которые он любит. Сухой закон, который так ему не нравился, к тому времени уже отменили...

Кроме всего прочего, Дюамель обвиняет массовые цивилизации в вульгарности. Он обращается к главе правительства (каким бы оно ни было) с требованием вернуть рекламу в рамки благопристойности и объективности. Он требует учредить Министерство Языка, которое контролировало бы употребление слов и вменяло в обязанность каждому правильное их использование, а также Министерство Шума, которое изгоняло бы из городов ненужные шумы. Он хочет создать Парк Тишины, где любитель одиноких раздумий был бы избавлен от визга и ора всех радиостанций мира. Он предлагает временное Прекращение Изобретений, так как скорость их появления за последнее столетие превысила скорость адаптации к ним человеческого организма. Пускай все это химеры — Дюамель не заблуждается на этот счет. Гипербола нужна ему лишь затем, чтобы привлечь, захватить внимание стадного читателя.

В «Письмах к патагонцу» он издевается над современными ораторами, которые сами не знают, что хотят сказать, и озабочены единственно тем, чтобы сохранить расположение публики, стремящейся не к тому, чтобы что-то узнать и понять, а исключительно к удовольствию. Такие речи не имеют ничего общего с искусством красноречия, это лишь «натиск, исступление, хрип, беспамятство». Он высмеивает и ученых, занятых саморекламой, мелочных, завистливых, не способных забыть о своей скромной персоне и углубиться в созерцание вечных предметов. Наконец, от него достается всему «безумному, ничтожному, жалкому человечеству, которое ни из чего не извлекает уроков». А о прогрессе ему лучше вовсе не напоминать: «Восторженное почтение к слову «будущее» и к тому, что за ним стоит, должно быть поставлено в один ряд с самыми наивными теориями прошлого века».

Уж не Руссо ли это нашего времени? Может быть, он проповедует возврат к природе? Верит, что человек был рожден свободным и только индустриальная цивилизация заковала его в свои цепи? Ничего подобного. «Уж мы-то с вами определенно знаем, что идеи Жан-Жака были ошибочны, ибо до сих пор пожинаем то, что было им посеяно». Руссо говорил: «Никогда не забывайте, что плоды принадлежат всем, а земля — никому».— «Увы! Бедный Жан-Жак! — отвечает Дюамель.— Плоды принадлежат тем, кто их выращивает, а где это не так, там упадок и несправедливость». А в другом месте он говорит: «Искусство садоводства доказывает, что природой необходимо управлять. Сад, который хозяин предоставляет воле природы, перестает быть садом и возвращается к состоянию джунглей».

«Меня иногда обвиняют в том, что я руссоист,— пишет Дюамель.— Действительно, я предостерегал человечество против индустриальной цивилизации и ее последствий. Но я никогда не предлагал людям совсем отказаться от цивилизации — это было бы утопией,— я только призывал их критически относиться к ней... Поскольку в течение пятнадцати лет я выступаю прокурором на процессе цивилизации машин, мои далекие незнакомые друзья, вероятно, воображают меня этаким отшельником в шкуре, который пасет скот, питается молоком или промышляет охотой и рыбной ловлей. Если так, то мне придется разрушить этот пасторальный образ. Я пользуюсь машинами, как всякий человек нашего времени. Но при этом делаю все возможное, хотя порой это нелегко, чтобы оставаться хозяином этих машин, не превращаться в их смиренного слугу. У меня хватает благоразумия не презирать и не игнорировать их, что могло бы навлечь на меня их слепую месть. Я достаточно трезво воспринимаю их, чтобы никогда им не поклоняться и не ждать от них того, чего они не могут дать. И, хотя я прибегаю к их услугам, я знаю, что услуги эти — с душком, что добро, которое машины для нас делают, слишком часто оборачивается злом. Они освобождают нас от одной заботы и тут же взваливают на нас другую. Словом, я принимаю это как свершившийся факт, но я не из тех, кто, думая о судьбе человечества, строит свои надежды на груде этого железного лома...»

Дюамель никогда не проповедовал возврата к природе, однако он советовал тем, кто от нее далек, не давать себя завлечь фантомам цивилизации, которая в конечном счете должна состоять у людей на службе. Он напомнил человеку, что если он и ему подобные потеряют свою душу, то массу, которую они образуют, уже нельзя будет спасти.

«Довольно принижать моральную культуру, единственный за-

лог мира и счастья, перед безответственным и непокорным демоном, который вселился в лаборатории... Нужно попытаться объяснить растерявшимся людям, что их счастье состоит не в том, чтобы преодолевать за час сто километров, подниматься в воздух на летательном аппарате или вести разговоры через океан, но в том, главным образом, чтобы обогатить свой ум прекрасной мыслью, получить радость от своей работы... Научную цивилизацию следует использовать как служанку, а не поклоняться ей как богине... Духовная культура есть одновременно выражение и результат усилия... Всякая цивилизация, которая направлена на то, чтобы уменьшить усилие, подрывает культуру...»

Истинная цивилизация есть состояние равновесия, чрезвычайно неустойчивого, и когда оно чудом устанавливается в мире, его ни в коем случае не следует нарушать. «Врачи, которым я обязан всем, что я знаю, привили мне благоговение перед равновесием. У них есть любимая аксиома, прекрасно выражающая их отношение к этому вопросу: Quieta non movere. Прежде всего не вредить, не нарушать равновесия, ибо, если маятник отклонился от вертикального положения, порой требуется немало усилий и времени, чтобы его в это положение привести снова». Отсюда и свойственное Дюамелю почтение к традиции. Когда читаешь его размышления на эту тему, вспоминается известное изречение одного британского государственного деятеля: «Если перемен можно избежать, значит, их избежать необходимо». В юности Дюамеля еще могли увлечь рассуждения о том, что история должна развиваться путем катастроф, в зрелом же возрасте он стал убежденным консерватором, но консерватором либеральным. «Традиция редко прельщает кипучие души, устремленные в будущее, ибо она скупа на обещания и подразумевает не слом и перестройку, а лишь сохранение уже существующего. Только имея за плечами жестокий опыт прожитых лет, можно понять, что посреди разрушительных толчков, сотрясающих мир, сохранять означает творить».

Эта прекрасная фраза напоминает высказывание Дизраэли: «Сохранять — это значит поддерживать и улучшать». Герой Дюамеля, который больше всех остальных похож на своего автора, Лоран Паскье, следует той же линии развития, что и его создатель. Он постепенно начинает ощущать себя человеком «социальным», терпимым и дисциплинированным: «Я никогда не забываю, что мне приходится жить в обществе». Это и есть то самое равновесие между индивидуальным и общественным, зыбкое, как химическое равновесие в человеческом организме, которое так боятся — и с

полным основанием — нарушить врачи, достигнутое в конце концов сознанием Дюамеля. Равновесие между гражданским долгом и творческой независимостью, между уединением и суетой, между стремлением к святости и знанием предела человеческих возможностей. Эпопея Салавена есть не что иное, как пространный комментарий к мысли Паскаля: «Человек не зверь и не ангел, и кто хочет превратиться в ангела, тот роковым образом превращается в зверя». Дюамель не впадает ни в ту, ни в другую крайность. «Он видит высшее благо в уверенном и полном наслаждении спокойными чувствами».

Из исследования творчества Дюамеля нам станет ясно, что это равновесие далось ему нелегко, что оно есть победа. Жизненный путь начался для Дюамеля с поражений, следовавших одно за другим: семья, «Аббатство», дружба, святость. Он жалеет «покинутых людей», ибо чувствует себя одним из них. Он познал духовное одиночество, но сумел преодолеть его. Как пишет Поль Клодель, Дюамеля спасло соприкосновение со страдающей плотью раненых. Под своим скальпелем он неожиданно обнаружил душу, открыл, что к душам существует ключ и можно, перешагнув однажды некий порог, вступить за пределы плоти. Означает ли это, что он обрел веру, достиг согласия между верой и разумом? «Нет, я занял позицию выжидательную и почтительную, но честность для меня — прежде всего... Я не считал бы себя порядочным человеком, если бы совершал поступки и произносил слова, которые не продиктованы мне глубокой убежденностью...»

«Ты дал нам мораль,— сказал Дюамелю один из его друзей после «Овладения миром».— Теперь мы ждем от тебя метафизики». «Эти слова,— пишет Дюамель,— невероятно смутили меня. Я всегда испытывал и, разумеется, испытываю доныне отвращение к некомпетентности». Насколько он компетентен в вопросах морали, настолько же — как он утверждает сам — некомпетентен в метафизике. Как многие французские моралисты, Дюамель обходится без нее. Хотя и сожалеет об этом. «Все мы,— пишет он,— те, кто вынужден каждый день заново искать ориентиры, разбираться в своем положении, утверждать свои ценности, находить для каждой проблемы не только конкретное решение, но и целиком весь метод, те, кто страдает и не видит впереди большой надежды, а точнее, вовсе никакой не видит, все мы испытываем порой искушение позавидовать нашим братьям христианам, таким спокойным в своей убежденности... И в эти минуты,— добавляет Дюамель,— в диалог вступает Мориак: «Вы же видите,— говорит он,— что я, верующий,

так же несчастен, так же жалок и пребываю в таком же отчаянии, как и вы...» Вероятно, это и есть голос истинного милосердия». Не душевное благополучие побудило Дюамеля отказаться от метафизики. И это не вызов воинствующего атеиста. Он признает, что пребывает в неведении, и от этого неведения страдает. «Католическая религия покинула меня тридцать пять лет назад... Миновав тот возраст, когда мы упиваемся гордостью, уводящей нас с пути истинного, я часто жалел и жалею с каждым днем все сильнее об этой утраченной вере, которая способна удовлетворить все наши запросы, ибо предлагает нам и метафизику, и мораль, и мировоззрение, и даже политическую систему. Сожаления искренние. Пустые сожаления. Философия Паскаля слишком прагматична, чтобы согревать мне сердце...» Таков Жорж Дюамель, мужественно строящий мораль на трезвом знании людей, их слабостей и невежества. Как говорит Андре Руссо[13], «это свойство душ, отказавшихся понять жизнь, но не отказавшихся любить ее и находящих в самом проявлении этой любви убежище от отчаяния, которое могло бы взойти на руинах веры».

III. РОМАНИСТ

Наиболее подходящим жанром для того, чтобы выразить и наполнить жизнью эту философию, был роман. Дюамель прибегает, как мы уже видели, и к жанру эссе, да и первые романы его — это, по существу, тоже эссе или, точнее, философские романы, построенные (как «Кандид» или «Шагреневая кожа») вокруг одной идеи. «Грозовая ночь», например, повествует о том, что даже ученый во всеоружии научных методов познания может в некоторых обстоятельствах подпасть под власть суеверий. То, что такие романизированные притчи могут оказаться шедеврами, я уже доказал, приведя прославленные примеры. Разновидность этого жанра — «программный» роман, только здесь писатель, вместо того чтобы признать (подобно Вольтеру в «Кандиде») условность сюжета, старается воплотить свои идеи в образы людей, а не марионеток, как баснописец или автор философских романов. Дюамель-романист начал с философских романов и постепенно пришел к роману чисто художественному («Хроника Паскье»). Цикл романов о Салавене, его первое большое произведение, представляет собой длинную притчу в пяти томах («Полуночная исповедь», «Двое», «Дневник Салавена», «Клуб на улице Лионне», «Такой, как он есть»), мораль которой могла бы звучать так: «Не ищи совершенства, ибо найдешь несчастье». И тем не менее эта притча — роман настоящий, так как во всех его персонажах, за редким исключением, есть жизнь и достоверность. Содержание книги — познание мира героем, который подходит к жизни с крепко засевшими в нем отроческими представлениями. Мы наблюдаем за ним в «годы учения», когда люди и события постепенно выправляют идеальный и ложный образ действительности, сложившийся изначально в его воображении. Как познание мира Фабрицием есть тема «Пармской обители», так познание мира Салавеном есть тема цикла романов о Салавене.

Отличие романа в собственном смысле слова (как, например, «Хроника Паскье») от романов салавеновского цикла состоит в том, что в чисто художественном романе автор не судит своих героев. Разве что — персонажей второстепенных, и то лишь устами главного героя, с которым читатель себя отождествляет. Но Салавен — герой иного плана, нежели Жюльен Сорель или князь Андрей. Он скорее принадлежит к категории персонажей типа Дон Кихота или Панурга[14]. Автор взирает на них с высоты своего положения и не боится выставить в смешном виде. Разумеется, у Сервантеса вызывают восхищение некоторые качества Дон Кихота. Он знает, что Дон Кихот искренне и страстно хочет быть рыцарем, защищать слабых и карать злых. Но знает он и то, что Дон Кихота повсюду ждут неудачи, потому что от чтения рыцарских романов у него сложилось заведомо ложное представление о мире. Точно так же и Дюамель знает с самого начала, что Салавен, хотя он всей душой стремится к святости,— человек негибкий, плохо приспособленный к жизни, который никогда не разрешит своих конфликтов.

Кто такой Салавен? Мелкий французский служащий, образованный, любящий хорошие книги и тонкие суждения, но болезненно впечатлительный. Он не в силах противостоять странным импульсам, вроде того, чтобы дотронуться до уха своего патрона,— поступок, обернувшийся для него потерей места. Он высокого мнения о себе: «Я все-таки что-то из себя представляю, да, да. Когда-нибудь все поймут, что я не такой человек, как все». Однако этому гордецу ведомы и смирение, и жестокие муки совести. У него замечательная мать, и он корит себя за то, что хладнокровно думает о ее возможной смерти: «Вот, значит, что я за человек!» Есть у него и жена, Маргерит, нежная, любящая, преданная, и тем не менее он однажды ловит себя на мысли, что его влечет к жене одного из друзей. Он не может себе этого простить: «Не надо говорить мне: «Эти мысли *в вас*, но они не есть *вы*». Эх! Кому же, как не мне, они приходят в голову? Разве не мой мозг порождает их? Но, главное,

не говорите мне: «Все это живет лишь в вашем сознании». Только то и важно, что происходит в нашем сознании. Я плохой сын, плохой друг, плохой любовник. В глубине души я убил маму, запятнал честь Марты, покинул Маргерит».

Как видно из этих строк, Салавен верит в опасную теорию, ложность которой я пытался показать в философской сказке «Машина для чтения мыслей»[15], а именно что мы несем моральную ответственность за наше подсознание. По-моему, наоборот, мы потому и вытесняем некоторые мысли в подсознание, что считаем их недостойными, и уж преступными они могли бы стать лишь в том случае, если бы определяли наши поступки. Но Салавен стыдится своих грез. «В сердце моем нет чистоты»,— говорит он, терзаясь угрызениями совести. В дружбе, как и в любви, он ищет совершенства и в результате разрушает и то и другое, так как обнаруживает, что совершенных людей не бывает. «Едва я оказываюсь лицом к лицу не с образами моего воображения, а с живыми людьми, я мгновенно падаю духом. Душа моя содрогается, нервы обнажены. И мне хочется лишь одного — поскорее вернуться к своему одиночеству, чтобы продолжать любить людей, как всегда, когда они далеко». Заметим, однако, что тому, кто стремится достичь святости или хотя бы мудрости Марка Аврелия[16], следовало бы научиться любить людей и тогда, «когда они близко».

Друг Салавена, Эдуард, не понимает этого болезненного беспокойства:

«— Да что с тобой?

Салавен сурово поглядел ему в лицо:

— Что со мной? Со мной... то, чего у меня нет.

Он пожал плечами. Эдуард решил не отступать:

— Ну, скажи, наконец, в чем дело?.. Что тебя мучает? Чего у тебя нет?

Салавен опустил глаза:

— Ты, Эдуард, не можешь мне этого дать...

— Но что же именно?

— Благодать, восторг, бессмертие души, бога.

— Бога! — взволнованно повторил Эдуард.

Салавен снисходительно улыбнулся:

— Да, да, или что-нибудь в этом духе».

В «Дневнике Салавена» дюамелевский герой делает попытку радикально изменить свою жизнь. «Во мне живет внутреннее убеждение, что я могу быть лучше, чем я есть. Начиная с сегодняшнего дня, то есть с седьмого января, я начинаю работать над собой... Тот, кому не дано выдвинуться в науке или в искусстве, возвыситься с помощью оружия, слова или денег, тот, по крайней мере, может, если захочет, стать святым... Не церковным святым, не официальным... Я не стремлюсь к тому, чтобы творить чудеса, я человек скромный и благоразумный». Салавен хочет стать святым в своих собственных глазах. Чего же он должен от себя требовать? Во всяком случае, не жертвенности, которая и так ему свойственна: «Быть может, для меня истинная жертва как раз и состоит в отказе от жертвы?» Он пытается добиться от себя доброты, снисходительности, смирения. Однако святой должен и жить свято. Но как именно? Он заставляет себя терпеть лишения, но это быстро сказывается на его здоровье, и в результате жена и мать, которые за ним ухаживают, страдают больше, чем он сам. Он дает обет целомудрия — в ущерб счастью Маргерит. Так постепенно он обнаруживает, что все его усилия на пути к святости оборачиваются неприятностями. Не состоит ли истинное смирение в том, чтобы оставаться тем, что ты есть?

После этого поражения и неудачной попытки обрести братство в среде революционеров («Клуб на улице Лионне») Салавен принимает решение бежать и начать новую жизнь в дальних краях. Он покидает жену и уезжает в Тунис. Однако никто не может начать жизнь заново, ибо от своей памяти и характера убежать нельзя. Салавен совершает подвиг: он с риском для жизни спасает девочку, которая чуть не попала под поезд. Он знает, что этот случайный героизм не может быть решением всех проблем. «Если бы вы только знали, как это было легко! О Господи! Слишком легко, уверяю вас». Он отдает свою кровь для переливаний, ухаживает за заразными больными, но ничто не приносит покоя его душе. В конце концов молодой слуга-туземец, не привыкший к доброму обращению, убивает его. Преданная Маргерит, которая отыскала его убежище в Тунисе, привозит его в Париж, умирающего и убежденного, что ничто на свете не дано человеку осуществить. Но его, «такого, какой он есть, теперь наконец изменит вечность». Через свои страстные поиски спасения не оказывается ли Салавен спасен? «Стремление к спасению не есть ли суть спасения? Не есть ли оно единственное спасение?»

В чем глубинный смысл этой безнадежной эпопеи? Несмотря на то что в маниях, привычках и безумствах Салавена присутствуют элементы патологии, Дюамель настаивает на утверждении, что эта история не является описанием клинического случая. Что-то от Салавена есть в каждом из нас. Его история — это не история

сумасшедшего. «Это история человека, который, будучи лишенным метафизической веры, пытается жить по законам морали и отвергает нравственные компромиссы». Иными словами, это история человека, который, не являясь христианином, хочет осуществить в своей жизни принципы христианской любви.

Почему ему это не удается? Вероятно, потому, что его действия продиктованы не идущей от сердца любовью, а заданной установкой. «Я делал все, что мог, но без любви»,— признается он. Однако без любви добиться ничего нельзя. Салавен не любит по-настоящему ни людей, как его жена и мать, ни свою профессию, как Эдуард. Единственное живое чувство, которое им владеет, это желание жертвовать собой. Но само по себе оно есть гордость. Отсюда и глубокий смысл фразы: «Быть может, для меня истинная жертва как раз и состоит в отказе от жертвы?»

Своей семье и всем, кому он пытался помочь, Салавен в конечном счете причинил много зла, «и все ради того, чтобы совесть господина Салавена была спокойна». Но если бы Салавен не тревожился так о своей совести, она, вероятно, была бы еще спокойнее. Щепетильность — это прекрасно. Но простота лучше. «Я лелеял великие замыслы, изобретал себе фантастические обязанности — и пренебрегал своим маленьким, ничтожным, но истинным долгом. Нет! Все-таки лучше, когда человек честно остается самим собой». Романы о Салавене толкают читателя либо к спокойной безнадежности агностицизма, либо к святой простоте христианской морали.

Но поиск Дюамеля, его земное странствование на этом не оканчиваются. Поражение Салавена не разрешило его конфликтов. Появляется «Хроника Паскье» — новый цикл романов, посвященный все тому же поиску философии и морали. «С тех пор, как я кончил «Салавена», я принялся за новую историю. Это история человека, о котором мне известно — и это объявлено с первых же страниц,— что он сумел победить жизнь и осуществить большинство своих замыслов. Я достаточно далеко продвинулся в своей работе, чтобы понимать, что история успеха очень похожа на историю поражения и что во всякой победе есть привкус горечи».

Таким образом, «Хроника Паскье», хотя и представляет собой эпопею семьи, сосредоточена вокруг истории одного человека, Лорана Паскье, который, подобно Салавену, ищет очищения и искупления. Однако как личность он гораздо значительнее, чем Салавен, и несравнимо лучше приспособлен к жизни в обществе (что есть, разумеется, следствие пережитых испытаний). К началу

повествования Лорану около пятидесяти лет; он профессор биологии в Коллеж де Франс и занимает в научном мире положение, сходное с тем, которое Дюамель занимает в мире литературном. То, что Салавен постиг лишь на пороге вечности, Лорану Паскье известно уже к началу действия романа, который открывается в качестве эпиграфа его простой и глубокой фразой: «Чудо не может быть делом жизни». Иными словами, добывай хлеб свой в поте лица, а спасение — ценой страданий.

«Годы учения» Лорана Паскье рассказаны нам более подробно, чем «годы учения» Салавена. В «Гаврском нотариусе» мы видим его ребенком, знакомимся с его отцом, грозным и очаровательным господином Паскье, с трогательной госпожой Паскье. Вокруг них — братья и сестры Лорана: Жозеф, или Циник, Фердинанд, или Эгоист, Сесиль, святая музыкантша, и Сюзанна, будущая актриса. Семью ожидает небольшое наследство, с которым у каждого связаны определенные надежды. Каждый лелеет свою мечту, но господин Паскье проматывает общие деньги, еще не успев их получить. Когда гаврский нотариус, наконец, выплачивает им всю сумму, ее едва хватает на то, чтобы покрыть расходы.

Все эпизоды романа построены по принципу: надежда — крушение. После того как рухнула мечта о богатстве, Лоран испытывает новое разочарование — разочарование в семье: «Неужели это и есть семейная жизнь? Обманы, измены, ссоры, ложь, шантаж? Да разве же это стоит стольких переживаний, трудов, надежд и любви?» Лоран страдает, как все юные существа: «Я подросток. Имейте же сострадание ко мне! Имейте сострадание ко всем подросткам мира! Я несчастлив. Все во мне — хаос и борьба. У меня сердце ребенка, но разговариваю я басом, как взрослый мужчина. У меня уже пробивается борода, а мне до сих пор временами хочется сладенького, как в детстве... Я с радостью отдал бы пять лет жизни, да, да, пять лет, лишь бы поскорее покончить с этим проклятым отрочеством...» («Зверинец»).

В романе «Вид земли обетованной» Лоран предчувствует, наконец, освобождение. На глазах своего брата Жозефа, который дрожит над деньгами, он символическим жестом сжигает бумажку в тысячу франков, первую, которую он заработал в своей жизни. Он хотел таким способом доказать себе, что никогда не станет рабом богатства. Лоран отдаляется от семьи и выбирает себе брата не по крови, а по духу: это его товарищ, Жюстен Вейль, щедрый и великодушный молодой человек с беспокойным характером. Лорана влечет стезя ученого, но, чтобы вступить на нее, ему необходимо

вырваться из атмосферы склок и скудоумия. «Я хочу жить, жить для себя. Я хочу любить. Хочу наслаждаться красотой мира. Хочу убежать ото всех». В романе «Ночь Святого Иоанна» он обнаруживает, что и любовь, как некогда семья, может обернуться поражением. Слушая вдохновенную игру Сесили — она играет Моцарта,— не одна пара находит в себе силы освободиться от любовной связи, которая мешала каждому в отдельности быть самим собой.

Остается последнее искушение: дружба. Почему люди не принимают добровольно дисциплину и бедность, как некогда монахи, только без их веры? Мы находим в «Бьеврской пустыне», прекрасной и решительно не оставляющей никаких надежд книге, воспоминание об эксперименте, сделанном самим Дюамелем и его друзьями во времена «Аббатства». По инициативе Жюстена Вейля Лоран Паскье и несколько их общих друзей пытаются жить коммуной, зарабатывая на пропитание книгопечатанием. Но физический труд оказывается гораздо тяжелее, чем они предполагали. Возникает напряжение в отношениях, разногласия постепенно углубляются. В каждой человеческой группе неизбежно содержится определенный процент негодяев и людей слабохарактерных. Лоран Паскье падает духом: «Я сбежал из дому,— говорит он Жюстену Вейлю,— потому что меня тошнило от всей этой мелкой зависти, низости, сведения счетов. Но, ей-богу, здесь все то же самое. Поневоле приходишь к выводу, что люди не могут жить иначе.

— Необходим высший устав,— торжественно заявляет Жюстен.— Необходим закон.

— Будь у них какой хочешь закон или высший устав, они все равно не могут.

— Тогда лучше умереть».

Но даже Жюстен в конце концов вынужден признать, что их попытка потерпела поражение: «Они неисправимы. Я неисправим. Мы все неисправимы». Однако он отказывается сделать из этого опыта общие выводы. «В сущности,— говорит он,— идея человеческого сообщества, не навязанная людям извне, а добровольно принятая,— это не такая уж нелепость. Мы интеллектуалы, а следовательно, народ неприспособленный. Нашу неудачу нельзя считать закономерной для всего человечества». «Чудо не может быть делом жизни». Отныне он посвятит себя биологии. Но и здесь на его пути не раз встанет изначально присущая людям злоба. В «Учителях» Дюамель показывает, что и ученые не свободны от самых низменных человеческих страстей; в «Битве с тенями» Лоран, уже завоевавший научное имя, столкнется с завистью и

подлостью. Обвиненный (как это часто бывает с честными людьми) в грехах, о которых он никогда и не помышлял, он обнаруживает, что легковерие и клевета всемогущи. «Чтобы работать, чтобы всерьез делать дело, нужно никого не видеть, никем не интересоваться, никого не любить. Но тогда какой смысл в том, чтобы делать дело? Неразрешимая проблема. *Все проблемы неразрешимы*».

Даже Жюстен, честный и благородный Жюстен, поддается этой массовой галлюцинации и бросает Лорану незаслуженный упрек. Ниже я цитирую целый отрывок, потому что он очень важен и потому что всем нам, увы, тоже приходится порой сражаться с такими же тенями.

«— Погоди! — сказал Лоран, по-прежнему спокойный, прервав Жюстена жестом.— Погоди, Жюстен! Я вижу, ты совершенно уверен в том, что я мог написать эту бессмыслицу.

— Да нет, бедный мой друг, я просто прочел это собственными глазами, как все.

Лоран выдвинул ящик стола и достал оттуда газету. Он грустно улыбнулся:

— Ты разучился читать, Жюстен. Кажется, весь мир разучился читать. Автор этой гнусной статьи пользуется чрезвычайно распространенным в полемике приемом: он приписывает мне слова, которых я никогда в жизни не говорил. Взгляни! Взгляни же, Жюстен! Он пишет: «Господин Лоран Паскье, разумеется, мне на это ответит...» И ставит в кавычки фразу, за которую ты меня осуждаешь, что было бы вполне справедливо, если бы я действительно написал ее своей рукой. Но ведь я ее не писал! Вот как создается общественное мнение во Франции, да,впрочем, и в других странах. Кто сегодня дает себе труд внимательно читать что бы то ни было? У всех слишком много дел. Большинство людей, с которыми я сталкиваюсь, составляют себе мнение о событиях и людях по рассказам соседа, чья информация исходит, в свою очередь, от другого соседа, который либо что-то об этом читал, либо слышал в гостях. Все это не очень надежно. Ах, Жюстен! Милый Жюстен!»

На фоне этого беспросветного отчаяния единственное светлое пятно — Сесиль. Однако и она страдает. Она замужем за человеком, который не любит ее и ухаживает за ее сестрой Сюзанной. Ее ребенок, ради которого она жила, умирает («Сесиль среди нас»). Сесиль спасает религия. Она зовет Лорана с собой в церковь. «Давай войдем вместе»,— говорит она. Но он качает головой: «Нет, нет, это невозможно. Я уже отведал отравленного напитка, и яд его

проник в мою кровь на всю жизнь. Теперь я вынужден довольствоваться лишь неповоротливым, не дарящим утешения разумом, и я чувствую, что мне уже никогда не избавиться от деспотии привычек, которые он мне навязал. Но я завидую тебе, сестра, завидую. Мне кажется, на моих глазах от пристани отходит прекрасный корабль, а я стою один на берегу и машу платком».

Какой путь изберет в дальнейшем Лоран Паскье? Безусловно, тот же, что и сам Дюамель. Но его годы учения будут суровы. Они таковы для каждого человека и кончаются только вместе с жизнью. Даже Сюзанне, чудесной актрисе, которая искала прибежища в искусстве и искренне хотела верить, что любовь — это «восхитительная песня, которая льется на сцене в лучах прожекторов», приходится сталкиваться с лицемерием директоров, тщеславием актеров, меркантильностью владельцев театра, низменными желаниями молодых людей. Она видит, как ее мечта разбивается о рифы действительности. Всякая жизнь есть крушение, в результате которого человек неизбежно оказывается на необитаемом острове. Потерпевшие крушение должны быть мужественны, и пусть каждый спасет то, что может.

IV. ХУДОЖНИК И МАСТЕР

Романист ли Жорж Дюамель? Писатель, который умеет вдохнуть жизнь в некий мир, является романистом, а мир семейства Паскье — это мир живой. Романы о Салавене меньше волнуют читателя, так как они еще очень близки к притче. Сам Дюамель справедливо полагает, что лучшие романы — это те, которые ничего не доказывают. «Рассматривать проблемы послевоенного периода или конфликт поколений» — плохая задача для романиста. Зато смотреть на мир глазами Лорана Паскье, проходить заново со своим героем путь ученичества — это для романиста задача замечательная и, возможно, единственная.

В одной из своих лекций Дюамель говорит о том, что существует два вида романов: те, которые отвлекают нас от мыслей о своей жизни, как, скажем, «Остров сокровищ», и те, которые помогают нам понять ее, как, например, «Доминик» или «Пустыня любви» [17]. Романы, написанные им самим, относятся ко второй категории. Их содержание, по его же собственным словам, составляет повседневность. Он хочет показать необыкновенное через привычное, чудесное через обыденное. И ему это удается. Его мир, разумеется, не так огромен, как мир Бальзака, но все-таки намного больше, чем мир многих современных романистов.

Серьезному писателю необходимо знать самые разные стороны человеческой жизни. Диапазон Дюамеля широк. Семейную жизнь и порождаемые ею страсти он знает не только из собственного опыта, но и из тех наблюдений, которые позволила ему сделать медицинская практика. Ему отлично известен мир ученых и литераторов. С деловыми кругами он сам никогда связан не был, однако сумел узнать их достаточно основательно. «Сюзанна и молодые люди» — одна из лучших книг о профессии актера и жизни театра. «Битва с тенями» — замечательное исследование внутреннего механизма клеветы. Дюамель не испытывает недостатка в материале.

Он обладает качеством, весьма редким для французского романиста,— чувством юмора. Вирджиния Вулф [18] утверждала, что для романиста это достоинство сомнительное, так как, по ее мнению, именно юмор делает Диккенса менее значительным писателем, нежели Толстой. Она права в отношении тех авторов (главным образом английских), у которых юмор заполняет собой все пространство произведения и даже страсти лишает серьезности. Но существуют области, в которых юмор необходим. В истории каждого персонажа есть, разумеется, моменты безнадежно серьезные, когда и от автора, и от читателя требуется сочувствие, но случаются и моменты смешные, нелепые, побуждающие писателя к иронии. У Дюамеля юмор сочетается с нежностью. Его изображение авангардистских театров в романе «Сюзанна и молодые люди» или тщеславия ученых в «Учителях» — это замечательная сатира. Но Сесиль, например, никогда не попадает в полосу юмора, а Жюстен Вейль высвечивается поочередно то лучом юмора, то лучом нежности.

В стилистике, как и в морали, Дюамель держится классической французской традиции. Он не боится использовать в своей эссеистике риторические приемы. Его фраза всегда гармонична, продумана, синтаксис — безукоризненный. Он много писал о французской грамматике, и для него имеет большое значение и выбор слов и их порядок. Ко всем вопросам мастерства он подходит с тщательностью хорошего ремесленника.

«Главное — это спросить себя, точно ли написанное тобою выражает твою мысль. Большинство авторов грешит либо против смысла, либо против вкуса. Вот и вся грамматика. К примеру, вы пишите: «Он был крепкого сложения, словно сколочен из камня». Но «сколотить» что-то можно из досок, а из камня высекают. Или вы пишите: «Человек, которого читатель знает лучше, чем мать».

Эту фразу можно прочесть по-разному. Но если я правильно вас понял, то нужно было сказать: «Человек, которого читатель знает лучше, чем его знает мать». Так будет более громоздко, зато более точно. Это не грамматика, это вежливость. А что я читаю дальше? «Мнение, которое мы целиком разделяем». Невозможно! Между словами «разделять» и «целиком» существует противоречие. То, что разделено, то не может быть целым. По крайней мере это допустимая точка зрения. Быть может, вы имеете в виду, что разделу подлежит не часть предмета, а весь он в полном объеме? Тогда это очень плохо выражено. Теперь, внимание! Вы говорите о «червивом персике». Поставьте лучше вместо персика яблоко, это не так красиво, зато верно. Персики почти никогда не бывают червивыми».

Если бы все манифесты и политические речи писались с такой же скрупулезностью, то, вероятно, путаница в умах была бы менее распространенным явлением. Соблюдение грамматических законов и любовь к языку суть качества основополагающие. Ясность текста — это признак честности ума. Можно писать с бóльшим блеском, чем Дюамель (порой у него встречаются — по тем же заслуживающим уважения причинам, что и у Флобера, — тяжеловатые фразы), но невозможно писать более честно, чем он.

V

Подобно своим героям, Дюамель вступил в жизнь оптимистичным и великодушным мечтателем. Столкнувшись с суровой действительностью, он поглядел на нее с грустью и высвободился из-под ее власти, изобразив ее. Картина получилась мрачная, как и у Мориака, потому что сама жизнь мрачна, глубоко мрачна. И все-таки эта картина не вызывает в нас чувства отчаяния. «Великие люди ссорятся, а мысль продолжает двигаться вперед... Вся листва изъедена, деревья больны, а лес великолепен... Я выстрою себе жизненную систему из обломков своих разочарований». Хорошо, что молодежь в начале пути читает «Салавена» и «Хронику Паскье». Из этих книг она узнает не только о сокрушительных бурях, ожидающих ее впереди, но и о том, что, выйдя на фарватер любимого дела, человек может после грозовых ночей и битв с тенями достичь спокойных вод стоической мудрости.

Франсуа Мориак — крупный французский прозаик, он занимает одно из первых мест в ряду последователей Шатобриана и Барреса; он также и христианский моралист, стремящийся жить в согласии со своей верой. Мы не станем отделять историю человека от истории писателя. Мориаку-человеку были



Франсуа Мориак

присущи многие черты, унаследованные им от предков — провинциальных буржуа, но мало-помалу он освободился от этих предрассудков; Мориак-писатель глубоко проник в души людей и обнаружил там под плотным слоем грязи чистые и бьющие фонтаном родники. «Литератора,— писал в свое время Мориак,— можно уподобить участку земли, где производят раскопки: он буквально вздыблен и постоянно открыт всем ветрам». Зияющий ров дает возможность обнаружить и исследовать наслаивающиеся один на другой пласты, доступные обозрению. Исследуем таким же образом творчество Мориака.

I. ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ

Франсуа Мориак родился в Бордо и вырос в Бордо; каждую осень он наезжает в Малагар, свое родовое имение, окруженное со всех сторон виноградниками и расположенное неподалеку от Бордо; в его облике сохранились многие черты буржуа из Жиронды, и он даже как будто гордится этим. Он не без основания полагает, что, если французский романист хочет хорошо знать свои родные края, он должен сохранять связи со своей провинцией. «Франс и Вольтер, эти парижане до мозга костей, поневоле изображают людей опосредствованно. Париж лишает страсть ее характерных признаков; здесь каждый день Федра соблазняет Ипполита, а сам Тезей не обращает на это никакого внимания[1]. Провинция сохраняет за супружеской изменой флер романического. Париж разрушает типы, которые в провинции продолжают существовать». Бальзак это хорошо понимал: он жил в Париже, но каждый год отправлялся в провинцию, чтобы освежить восприятие человеческих страстей.

В отличие от Бальзака, который ездил то в Аржантан, то в Сомюр, то в Ангулем, то в Гавр[2], Мориак привержен к одной местности. Действие всех его романов происходит в Бордо и его окрестностях, в юго-западной части Франции. «Моя судьба,— писал он сам,— прочно связана с этим городом и расположенными поблизости селениями». Пожалуй, с окрестностями Бордо Мориак связан даже теснее, чем с самим этим городом, ибо и по отцовской, и по материнской линии он связан с семействами, которые не принадлежали к той, так сказать, деловой аристократии, замкнутой и кичливой, что держит в своих руках коммерческое судоходство и торговлю винами, «к тому клану негоциантов и судовладельцев, чьи роскошные особняки и знаменитые винные погреба составляют гордость улицы Шартрон», клану, исполненному высокомерия, чьи

сыновья начиная со времен Черного принца сохранили внешний облик и произношение сынов Британии[3]. Эти «сыновья», их англосаксонские имена, их наивное местничество — все это станет в первых книгах Мориака одной из тех мишеней, в которые он будет вонзать свои самые заостренные стрелы, но к прекрасному городу из камня, больше всего создающему представление о классической Франции, Мориак испытывает только нежность: «Дома, улицы Бордо — это истинные события моей жизни. Когда поезд замедляет ход на мосту через Гаронну и я различаю в сумерках громадное тело города, которое вытягивается вдоль реки, повторяя ее изгибы, тогда я ищу место, отмеченное колокольней или церковью, место, связанное с былой радостью или горем, грехом или мечтой».

Предки Мориака — и по отцовской, и по материнской линии — почти все принадлежали к той сельской буржуазии, источниками богатства которой в конце XIX столетия были виноградники в долине Жиронды и сосновые леса департамента Ланды, иначе говоря — вино, крепежный материал для шахт и смола. Подобно тому как в Руане или Мюлузе о промышленнике говорят, что это, мол, владелец такого-то количества *станков*, так в Ландах буржуа котируется в зависимости от количества принадлежащих ему сосен. Любопытные субъекты эти собственники с юго-запада Франции! В своем творчестве Мориак рисует их без всякого снисхождения; но важно не только порицать, надо еще и понять их сущность. Принадлежащие им виноградники и леса — это плоть от их плоти. Им надлежало оберегать свое родовое достояние от раздела имущества, от фиска, от пожаров и гроз. Таков был долг, завещанный многими поколениями крестьян, их предков. Долг отнюдь не возвышенный, зачастую противоречивший великодушию и милосердию; но, если бы тридцать поколений не следовали этому неписаному закону, французская земля не была бы ныне такой, какой мы ее видим. Всю свою жизнь Мориак, владелец Малагара, будет наблюдать, как в громадной долине Жиронды грозы кружат над нивами, точно хищные звери вокруг лакомой добычи, и будет с тревогой следить за тем, как пахучий дым поднимается над обугленными соснами.

Франсуа не было еще двух лет, когда он лишился отца: мальчик не сохранил о нем даже воспоминаний. Пятеро сирот были воспитаны матерью — молодой вдовой, весьма набожной католичкой. Религия, тесно переплетавшаяся с политикой, была для буржуа юго-запада Франции вечным предметом разногласий. Семьи антиклерикальные и семьи набожные противостояли друг другу, и

нередко в одном роду были представлены обе враждебные тенденции. Когда Франсуа Мориак и его братья вечером простирались ниц рядом со своей матерью, в их душах не оставалось места для сомнений. Все они хором читали прекрасную молитву, которая начиналась такими словами: «Распростершись перед тобою, о господи, я благодарю тебя за то, что ты даровал мне душу, способную понимать и любить тебя». А заканчивалась эта молитва так: «Находясь во власти сомнений и страшась, как бы внезапная смерть не постигла меня этой ночью, поручаю тебе свою душу, о господи. Не суди же ее во гневе твоем...» Когда маленький Франсуа думал о словах этой молитвы, в ушах у него все время звучало: «Находясь во власти сомнений и страшась, как бы внезапная смерть не постигла меня — ах! — этой ночью...» То был первый вздох будущего художника. Все четыре брата, выпестованные своей матерью, женщиной мятущейся, но сильной духом, стали впоследствии людьми незаурядными. Старший, адвокат, напишет в один прекрасный день роман и опубликует его под псевдонимом Раймон Узилан[4]; второму предстоит сделаться священнослужителем, капелланом лицея в Бордо; третий брат, Пьер, будет известным в своей округе врачом; а младший, Франсуа, станет одним из самых крупных французских писателей своего времени.

Франсуа был печальным и легко ранимым ребенком. «У меня,— вспоминает Мориак,— в детстве был жалкий и болезненный вид». Не преувеличивает ли он в своих воспоминаниях грусть, владевшую им в детстве? Возможно. Но он ее, во всяком случае, не придумал. В школьные годы (сперва он посещал учебное заведение, которым ведали монахини обители Святого семейства, а затем коллеж, где наставниками были отцы из конгрегации Пресвятой девы) его нередко охватывало чувство слабости и боязни. То был «страх из-за неприготовленного урока, из-за невыполненного домашнего задания, страх перед тем, что тебе залепят по физиономии мячом во время игры...». Подобно Чарльзу Диккенсу, он нуждался в больших успехах, чтобы обрести уверенность в себе. Ребенком он чувствовал себя покойно и счастливо только возле матери. Запах газа и линолеума на лестнице отчего дома наполнял его ощущением безопасности, любви, тепла, душевного мира, предвкушением приятного чтения.

«Франсуа просто глотает книги; мы уже не знаем, что еще дать ему почитать...» Вечерами, когда вся семья рассаживалась вокруг переносной печки, он читал томики «Розовой библиотеки»[5], романы Жюля Верна, но также и «Подражание Христу» и жадно впитывал

«пламенные слова, которые пробуждают душу к жизни». Он прочел множество стихов. Правда, поэты, знакомство с которыми было ему дозволено, не принадлежали к числу лучших. В его антологии рядом с Ламартином соседствовали Сюлли-Прюдом, Александр Суме и даже Казимир Делавинь[6]; однако ребенок, рожденный для того, чтобы стать поэтом, отовсюду извлекает элементы поэзии. А Франсуа еще больше, чем поэзию стихов, воспринимал поэзию природы, поэзию виноградников — этих мучеников, связанных и преданных во власть чудовищному граду, низвергавшемуся с безбрежного небосвода, поэзию старых семейных домов, «где каждое поколение оставляет после себя альбомы, шкатулки, дагерротипы, масляные лампы Карселя, подобно тому как прилив оставляет после себя раковины», поэзию детских голосов, которые хором поют в ночи под сенью сосен. Начиная с той минуты, когда юный Мориак узнал легенду о прекрасном юноше Аттисе, возлюбленном Кибелы, которого Зевс превратил в вечнозеленое дерево[7], он видел в колышущейся на ветру листве растрепанные волосы и различал в жалобном стоне сосен шепот; и шепот этот постепенно превращался в стихи:

Душою детской я уже предвосхищал
Неведомый напев, любовь и сладость жизни...*

Эти языческие настроения не могли долго владеть подростком, получившим глубоко христианское воспитание, подростком, чьи воскресные дни в коллеже конгрегации Пресвятой девы были расписаны следующим образом:

7 часов — ранняя обедня,
9 часов — обедня с пением,
10 часов 30 минут — урок закона божьего,
1 час 30 минут — поздняя обедня с причастием.

Красота литургии восхищала подростка, но если наставники приобщали его к отправлению культа, то они не обучали его церковным догматам, и Мориак позднее упрекал их за это.

«Я прошу прощения у моих духовных наставников из конгрегации Пресвятой девы, но должен засвидетельствовать, что в начале XX века религиозное воспитание в нашем учебном заведении было поставлено из рук вон плохо... Я свидетельствую, что в нашем классе ни один ученик не мог бы сказать даже в самых общих чертах, каким требованиям должен отвечать католик... Зато мои

* В этой статье перевод стихов Я. Лесюка.

наставники отлично умели создавать атмосферу божественного, которая обволакивала нас в любое время дня. Они формировали не католическое сознание, а католическое чувство...»

Следует отметить, что у Мориака уже в юности рядом с прочно укоренившейся верой соседствует определенное раздражение против святош, поведение которых, считал он, определяется не столько религиозным чувством, сколько стремлением подчинить себе других. Позднее, сделавшись романистом, он будет с благоговейным уважением рисовать праведных и благородных служителей церкви, но в то же время будет сурово осмеивать вкрадчивость и елейность слишком покладистых священнослужителей. Все его герои станут испытывать ужас и отвращение к Тартюфу, олицетворяющему «сомнительную и нескромную любезность, подстерегающую вас повсюду и весьма близкую к иезуитству... Загонщики небесного охотника не всегда отличаются ловкостью и часто пугают дичь, которую им поручено привести к господу богу...». Но эти отступления от догмы, эти взрывы гнева со стороны Мориака всегда поверхностны; сердцевина его мировоззрения, гранитный пласт, на котором оно покоится,—это католицизм: «Чем больше я сотрясал прутья решетки, тем больше я ощущал их незыблемость».

Свое образование Франсуа Мориак продолжал в лицее, а затем на филологическом факультете в Бордо, где он получил ученую степень лиценциата изящной словесности. Студентом он читал Бодлера, Рембо, Верлена, они стали для него таким же предметом поклонения, каким уже были прежде Расин, Паскаль, Морис де Герен, он даже нашел, что «проклятые» поэты[8] не слишком далеки от поэтов «священных». Теперь, для того чтобы стать романистом, описывающим жизнь Бордо, ему надлежало уехать из этого города. Мориак отправился в Париж, «город, где каждый существует сам по себе и вершит свои дела, как ему кажется, в полной безопасности».

В столице он без труда поступил в Училище по изучению древних рукописей; однако его истинным призванием, его единственным стремлением был писательский труд, а его дарование было столь очевидно, что сомневаться в успехе не приходилось. Почти тотчас же этот юный провинциал завоевал Париж. Хрупкий подросток превратился к этому времени в молодого человека редкой и вызывающей красоты, с головой испанского гранда, преображенного кистью Эль Греко. Он обладал умом, насмешливостью и весьма острым сатирическим даром, который не вызывал осуждения в Париже. Первые стихотворения Мориака ходили в списках, приводя в восторг его товарищей. В 1909 году он опубликовал небольшой сборник стихов «Руки, сложенные для молитвы»: «Я входил в литературу, точно херувим из ризницы, играющий на своем маленьком органе».

Только одному из писателей старшего поколения, которыми восхищался Мориак, он не отважился послать свою книгу, потому что любил его больше всех других: то был Морис Баррес. Однако Поль Бурже попросил Барреса прочесть стихи Мориака, и вскоре молодой поэт мог уже сам прочитать в статье Барреса такие строки: «Вот уже двадцать дней я наслаждаюсь очаровательной музыкой стихов этого неизвестного юноши, о котором я ничего не знаю,—он вполголоса поет о воспоминаниях своего детства, рисуя безоблачную, уединенную, скромную, мечтательную жизнь ребенка, воспитанного в католической вере... Это поэма ребенка из счастливой семьи, поэма о послушных, деликатных, хорошо воспитанных мальчиках, чью душевную ясность ничто не омрачало, но мальчиках слишком чувствительных, в которых уже властно пробуждается сладострастие...» Самому Франсуа Мориаку Баррес писал: «Сохраняйте безмятежность, сохраняйте уверенность в том, что ваше будущее обеспечено, ясно, надежно, овеяно славой; оставайтесь счастливым ребенком».

II. АД

Нет, он отнюдь не был счастливым ребенком, этот юный триумфатор с худощавым лицом, чьи первые романы—«Дитя под бременем цепей», «Патрицианская тога», «Плоть и кровь», «Матерь», «Поцелуй, дарованный прокаженному»—со сказочной легкостью покоряли самых требовательных читателей. Он был человеком, которого раздирали внутренние противоречия, и его полотна, изображавшие провинциальную буржуазию, состоятельную, набожную, из чьих рядов он вышел сам, были мрачными и тревожили душу. «Херувим из ризницы» недолго воспевал в лирическом и нежном духе свои детские грезы; то, что он исполнял теперь на орга́нах с уже мощным звучанием, походило скорее на похоронный марш, и звучал этот траурный марш для целой социальной группы, с которой автор был связан узами плоти и земли.

Группа эта также жила под бременем цепей, и самой тяжелой из них были деньги. Принадлежавшие к ней мужчины и женщины происходили из крестьян, их предки на протяжении веков страстно алкали той земли, которую обрабатывали, а потому виноградники и сосновые леса, принадлежавшие теперь этим мужчинам и женщи-

29–1046

нам, были им дороже спасения души. «Кибеле поклоняются больше, нежели Христу»,— сурово писал Мориак. Он описывал зловещие махинации этих чудовищ (не сознающих, что они чудовища), которые, чтобы спасти наследственное достояние, забывают о жалости и теряют всякий стыд. Одна из героинь Мориака, Леони Костадо (роман «Дорога в никуда»), проведав, что нотариус Револю разорен, обесчещен и готов покончить с собой, не колеблясь прибегает в полночь к его несчастной жене и своей лучшей подруге, Люсьене Револю, чтобы вырвать у нее подпись, которая сохранит в неприкосновенности хотя бы часть состояния детей Костадо. Брак в таких семьях — не союз двух существ, а сложение двух цифр, объединение двух земельных владений. Бернар Дескейру женится не на Терезе — просто одни сосновые леса присоединяют к другим. Бедная и красивая девушка, к которой вожделеет безобразный холостяк-калека, обладающий большими поместьями, даже не допускает мысли об отказе от брака с ним, и она дарует Прокаженному поцелуй, от которого ей суждено впоследствии погибнуть.

И в лоне семьи деньги подтачивают все человечное. Дети с нетерпением ждут наследства и потому с жадностью наблюдают за новыми морщинами, обмороками, одышкой отца, а он, их отец, знает, что дети шпионят за ним, и старается при помощи изощренных и хорошо обдуманных маневров лишить наследства своих недостойных отпрысков. Даже самые благородные натуры в конце концов уступают этой заразе — алчности и ненависти. На тех, кто полагал себя уцелевшим от заражения, вскоре появляется небольшое пятно — свидетельство гнили, и пятно это все ширится. Тереза Дескейру грезила о совсем иной жизни. Но против воли страстью ее стало оценивать имущество других; она любила после обеда оставаться в обществе мужчин и слушать их разговоры об арендаторах, о крепежном лесе для рудников, о смоле и скипидаре. Робер Костадо сперва смутно хотел остаться верным своей невесте, хотя она и была разорена. Но его мать, это буржуазная Екатерина Медичи[9], зорко следит за тем, чтобы брак сына отвечал династическим интересам семьи: «Надо всем главенствует вопрос Морали; мы защищаем семейное достояние». И инстинкт самосохранения, страх перед опасностью одерживают верх над любовью.

Этот культ мамоны рождает своих добровольных мучеников. Некая матрона, заболев раком, предпочитает поскорее умереть, чтобы избавить свою семью от расходов на хирургическую операцию. Человеческие чувства отступают перед корыстными интересами. Старик землевладелец, сидя у изголовья агонизирующего сына, думает: «Только бы моя сноха не вздумала вторично выйти замуж!» Стоя рядом с женой на коленях возле постели умирающего тестя, зять шепчет своей супруге в перерыве между двумя молитвами: «Составляет ли имущество общую собственность твоих родителей? А что, твой брат уже совершеннолетний?» Подчиняясь наследственному инстинкту, галло-римляне[10] Мориака становятся крючкотворами; обезумев от обладания собственностью, они судорожно цепляются за свои права. Молодые люди, которые думают, что они избавлены от безумия предков, в свою очередь — против собственной воли — оказываются в его власти: «Поганые их деньги!.. Я ненавижу деньги за то, что я всецело в их власти. Выхода нет... Я уже думал об этом: нам не вырваться. Ведь мы живем в таком мире, где сущность всего — деньги» *.

Еще одному идолу, помимо Денег, поклоняются эти опустошенные души, имя ему — Положение в обществе. Каждая буржуазная семья должна «поддерживать свое положение в обществе». Из чего складывается это понятие — *положение в обществе?* Для профана это нечто таинственное, но люди посвященные на сей счет не ошибаются. Некий делец, до такой степени разорившийся, что он едва не умирает с голоду, не останавливается перед большими расходами, чтобы перенести умершую сестру в семейный склеп, ибо «приличные» похороны входят в понятие «положение в обществе». По той же причине следует помогать бедным родственникам, но «при условии, что они не позволят себе ни держать прислугу, ни приглашать гостей». Жизнь семьи — «это постоянная слежка всех за каждым и каждого за всеми». В провинции семейство, которое с достоинством поддерживает свое положение в обществе, должно иметь комнату для гостей, и девица на выданье отказывается от замужества, которое было бы для нее спасением, потому что новобрачным за неимением денег пришлось бы занять комнату для гостей, а это значило бы уронить свое положение в обществе. Сколько человеческих жертв приносится на алтари Денег и Положения в обществе! Для многих зажиточных буржуа даже сама религия — всего лишь один из элементов Положения в обществе, и ее бесстыдно примешивают к денежным интересам. «С блуждающим взором,— пишет Мориак о старой женщине,— она думала о своей агонии, о смерти, о страшном суде, о разделе имущества». Знаменательное перечисление, в котором понятия расположены в возрастающей прогрессии!

* Мориак Ф. Дорога в никуда. М., «Иностранная литература», 1957, с. 28.

Для чего же еще, кроме Денег и Положения в обществе, живут эти жалкие фанатики? Любовь-страсть в их кругу явление редкое, но ведь они тоже люди, и им ведомы терзания Плоти. Старые холостяки, унаследовавшие виноградники и ланды, покупают себе юных и хорошеньких жен или же прячут в какой-нибудь уединенной квартирке в Бордо либо в Ангулеме любовниц, которых они содержат весьма скупо и с которыми обращаются с презрительной суровостью. Молодые люди мечутся между зовом Плоти и боязнью Греха. Они вступают в жизнь, мечтая об идеале чистоты, но не способны сохранить ему верность: «Следует ли приносить в жертву старым метафизическим представлениям, смутным гипотезам сладость любви, ласки, пиршества плоти?» Ну а те, что уступают соблазну, счастливы ли они? Мориак с суровостью христианского моралиста пристально разглядывает распущенную пару, которая встретилась ему в одном из романов Лоренса[11], направляя на этих людей беспощадный свет своего мировоззрения: «До чего же они жалки!.. Они барахтаются прямо на утрамбованной земле посреди куриного помета... Зачем отвращать взор? Смотри на них, дух мой: на боку егеря, на боку женщины зияет древняя рана первородного греха».

Сладострастие неизменно разочаровывает человека. Женщины тщетно ищут в нем некое таинственное слияние. «Мы избираем единственно возможный путь,— говорит Мария Кросс,— но он не ведет туда, куда мы стремимся... Между теми, кем я жаждала обладать, и мною неизменно простирались эти зловонные земли, эта трясина, эта грязь... А они ничего не понимали... Они думали, что я звала их к себе именно для того, чтобы мы погрязали в этой скверне...» Думая о своем муже, Тереза Дескейру вспоминает: «Он весь уходил в наслаждение, как те очаровательные поросята, на которых забавно смотреть, когда они, хрюкая от удовольствия, бросаются к корыту. («Я стала этим корытом»,— думает Тереза)» *.

Для сластолюбцев подлинное обладание немыслимо: «Они неизменно наталкиваются на некую стену, на эту закрытую для них грудь, на замкнутый мир, вокруг которго мы, жалкие спутники, обращаемся, как вокруг светила...» И больше всех оказывается разочарованным сластолюбец-христианин, ибо его существо раздирается вожделением и одновременно жаждой благодати. «Я никому не причиняю вреда»,— говорит Плоть. «Почему наслаждение дóлжно почитать Злом?..— Оно и *есть* Зло, и ты это отлично знаешь.

* Мориак Ф. Тереза Дескейру. М., «Прогресс», 1971, с. 45.

Посиди на террасе какого-нибудь кафе, понаблюдай за лицами идущих мимо. О порочные лики!..» Девственницы и те смутно ощущают, что все, имеющее отношение к Плоти, дурно. «Мы не причиняем Зла,— говорит кроткая Эммануэль в драме «Асмодей»,— а может быть, то, что мы творим, и есть Зло». И чудится, будто мы слышим голос самого Асмодея, который из глубины парка отвечает ей в шелесте сосен: «Да, это и есть Зло».

Но разве не существуют законные привязанности, которые позволяют человеку ускользнуть из-под власти ужасного одиночества, спастись от проклятия вожделения? Ведь есть семья, друзья. «Я это хорошо понимаю, но ведь такого рода привязанности не любовь, а едва лишь любовь примешивается к ним, они становятся еще более преступными, чем всякая иная страсть: я разумею кровосмесительство, мужеложество». Во всех семьях, которые описывает Мориак, точно призраки, витают самые чудовищные соблазны. Братья и сестры заняты взаимной слежкой, вздыхают друг по другу. Мужья и жены, точно скованные общей цепью каторжники, отчаявшиеся и враждебные, кромсают друг другу душу ударами невидимого ножа. «В сущности, никто никого не интересует; каждый думает только о себе самом». А когда супруги пытаются преодолеть разделяющий их барьер молчания, стыд и долголетняя привычка парализуют их усилия. Они идут на прогулку, чтобы все высказать друг другу, чтобы поговорить о сыне, который тревожит их обоих, и возвращаются домой, так ничего и не сказав. Перечтите восхитительную сцену из романа Мориака «Пустыня любви».

«В эту минуту госпожа Курреж застыла от изумления, потому что муж предложил ей пройтись по саду. Она сказала, что пойдет за шалью. Он услышал, как она поднялась по лестнице и почти тотчас же спустилась с не свойственной ей поспешностью.

— Возьми меня под руку, Люси, луна зашла, не видно ни зги...

— Но в аллее под ногами совсем светло.

Она слегка оперлась о его руку, и он вдруг заметил, что от кожи Люси исходит тот же аромат, как и в ту далекую пору, когда они еще были женихом и невестой и подолгу сидели на скамье длинными июньскими вечерами... И этот аромат, и этот сумрак напомнили ему аромат их обручения.

Он спросил, не заметила ли она, как сильно переменился их сын. Нет, она находила, что сын все такой же — угрюмый, ворчливый, упрямый. Он настаивал: «Раймон теперь не такой разболтанный, как прежде; он лучше владеет собой, вот только у него появилась новая прихоть — он стал тщательно заботиться о костюме».

— Ах да! Поговорим об этом. Жюли вчера брюзжала, жалуется, что он требует, чтобы она два раза в неделю гладила ему брюки!

— Постарайся урезонить Жюли, ведь Раймон родился на ее глазах...

— Жюли нам предана, но всякая преданность имеет границы. Что бы там ни говорила Мадлен, ее слуги уж и вовсе ничего не делают. Характер у Жюли плохой, спору нет, но я ее понимаю: Жюли бесит, что ей приходится убирать и черную лестницу, и часть парадной.

Соловей издал всего три ноты и умолк, скупец! Они проходили мимо кустов боярышника, горько пахнувшего миндалем. Доктор продолжал вполголоса:

— Наш милый Раймон...

— Другой такой Жюли мы не найдем, вот что надо помнить. Ты скажешь, что из-за нее уходят все кухарки, но довольно часто она бывает права... Так, Леони...

Он покорно спросил:

— Какая Леони?

— Ну, ты знаешь, эта толстуха... Нет-нет, не последняя... а та, что прожила всего три месяца; она, видите ли, не желала убирать в столовой. Но ведь это не входит и в обязанности Жюли...

Он сказал:

— Нынешние слуги не идут ни в какое сравнение с прежними.

Он вдруг почувствовал, как в нем словно опадает прилив, уступая место отливу, который уносит с собой все сердечные излияния, признания, желание довериться, слезы, и пробормотал:

— Пожалуй, нам лучше вернуться домой.

— Мадлен все время твердит, что кухарка на нее дуется, но Жюли тут ни при чем. Просто кухарка хочет прибавки: здесь у них меньше доходов, чем в городе, хоть мы и закупаем много провизии — иначе стряпухи бы у нас жить не стали.

— Я хочу вернуться домой.

— Уже?

Она почувствовала, что чем-то разочаровала мужа, что ей следовало помолчать и дать ему выговориться, и прошептала:

— Нам не часто удается побеседовать...

Вопреки жалким словам, которые Люси Курреж против воли нанизывала, вопреки той незримой стене, которую день за днем воздвигала между ними ее надоедливая банальность, она различала приглушенный зов заживо погребенного; да, она различала этот вопль засыпанного обвалом шахтера, и в ней самой — глубоко-глубоко! — какой-то голос отзывался на этот голос, а в недрах ее души пробуждалась нежность.

Она было попробовала положить голову на плечо мужа и тут же почувствовала, как сжалось все его тело, а на лице появилось привычное выражение замкнутости; тогда она бросила взгляд на дом и не удержалась от замечания:

— Ты не погасил в своей комнате свет.

И тут же пожалела об этих словах».

Эти двое так и не сумели в ту ночь преодолеть пустыню любви.

III. МНИМОЕ СПАСЕНИЕ

Некоторые из католических читателей Мориака упрекали его за столь пессимистический взгляд на мир. Он же упрекал их за эти упреки: «Те, кто во всеуслышание заявляет о том, что он верит в первородное грехопадение и в извращенность плоти, терпеть не могут произведений, которые об этом свидетельствуют»,— говорил он. Другие читатели порицали авторов, которые примешивают религию к конфликтам, где главенствует плоть. «Такие писатели,— отвечал Мориак,— вовсе не стремятся увеличить ценность своих историй, прибавляя к ним малую толику смутного мистицизма, не стремятся они и употребить божественное как некую приправу. Но как описывать движения души, не говоря при этом о боге?» Эта «жажда абсолюта», которую многие из его героев привносили в вопросы любви,— разве не христианская она в своей основе, равно как и их сомнения? Для того чтобы игнорировать муки плоти, для того чтобы писать романы, где бы не было речи об испорченности человеческой натуры, надо научиться отвращать свой взгляд от каждой мысли, от каждого взора, надо отказаться от стремления обнаруживать там зародыш желания, возможность скверны. Надо перестать быть романистом.

Как может писатель или художник, если только он искренен, изменить свою манеру письма, которая не что иное, как внешняя форма, проекция его души? Никто ведь не упрекает Мане за то, что он писал полотна в духе Мане, никто ведь не ставит в упрек Эль Греко, что он создавал полотна в духе Эль Греко. «Не говорите мне о натуре! — повторял Коро.— Я вижу только полотна Коро...» Подобно этому Мориак заявляет: «Едва лишь я сажусь за работу, как все вокруг окрашивается в мои постоянные цвета... Моих персонажей сразу же окутывает сернистая дымка, которая неотдели-

ма от моей манеры; я не утверждаю, что она верна, но она принадлежит мне, и только мне». Всякий человек под пером Франсуа Мориака становится персонажем писателя Мориака. «Литература, стремящаяся поучать, фальсифицирует жизнь,— говорит писатель.— Заранее обдуманное намерение творить добро приводит автора к результату противоположному тому, к которому он стремился». Известный критик Шарль Дю Бос пишет: «Человеческая жизнь — это живая материя, над которой трудится и должен трудиться писатель... В этой живой материи кишат тлетворные ферменты... Так вот, первейшая задача всякого романиста — со всей точностью и правдивостью воссоздать эту живую материю, это средоточие тлетворных ферментов, это бремя души человеческой». Но разве правду пишет Мориак? Неужели все мы — персонажи этого писателя? Неужели все мы — собратья этих чудовищ? Важнейшая особенность творчества Франсуа Мориака состоит в том, что он показывает нам: черты этих чудовищ присутствуют, хотя бы в зародыше, в каждом из нас. Злодейство — вовсе не свойство одних только извергов рода человеческого. Злодейство — явление всеобщее, повседневное, заурядное. «Наше первое побуждение,— говорил Ален,— стремление убить». Чудовища Мориака тоже люди — мужчины и женщины. Да, Тереза Дескейру — отравительница, но ведь она никогда не говорила себе: «Я хочу стать отравительницей». Чудовищное деяние медленно созревало в недрах ее существа под влиянием тоски и отвращения. Мориак предпочитает Терезу ее мужу и жертве, Бернару Дескейру. «Быть может, она умрет от позора, от тревоги, от угрызений совести, от изнеможения, но зато не умрет с тоски...» Когда в реальной жизни настоящую отравительницу — Виолетту Нозьер — арестовали за то, что она убила собственного отца, Мориак написал о ней статью, в которой старался быть и милосердным, и справедливым к этой отверженной. Она его не удивляет; скорее, он удивлен, что она удивляет других.

Все мы, читатели, люди, живущие спокойной жизнью, искренне протестуем: «У меня нет на совести никакого преступления». Но так ли это на самом деле? Мы никого не убивали с помощью огнестрельного оружия, мы никогда не сжимали руками трепещущее горло. Но разве мы никогда не устраняли из своей жизни — и при этом безжалостно — людей, которых одна наша фраза могла подтолкнуть к смерти? Разве мы никогда не отказывали в помощи одному или даже нескольким людям, для которых помощь эта была бы спасением? Разве мы никогда не писали фраз или книг, которые оборачивались для других смертным приговором? Когда министр-социалист Саланго в результате поднятой против него в прессе кампании покончил с собой[12], Мориак в статье, опубликованной газетой «Фигаро», с мастерством большого писателя показал, какая глубокая человеческая драма таилась в этой политической драме. Он поведал о том, как несчастный министр остается один в кухне своей квартиры в Лилле и выбирает для смерти то самое место, где год назад скончалась его нежно любимая жена. Считал ли себя убийцей тот, кто вел кампанию в прессе и несет ответственность за эту смерть? Разумеется, нет, ибо человек этот не был настолько прозорлив, чтобы заранее оценить меру своей ответственности; но в глазах бога разве он менее виновен, чем те, кто искупает свое преступление на эшафоте? А сколько преступлений таит в себе область чувств? Каким путем может избегнуть роли палача тот, кого любит другое существо? Всякий, кто сознательно или бессознательно внушает другому страсть, которой сам не разделяет, становится — хочет он того или нет — орудием пытки.

Пары, которые проходят пустыней любви, в своем неистовстве непрестанно терзают друг друга. Литератор, который из-за своей одержимости становится опасным, ибо полагает, что он никому не обязан отчетом и что ему все дозволено, не менее страшен, чем какой-нибудь мрачный бродяга с заставы. Ведь такой писатель считает, что он свободен от обязанностей, которые все остальные должны выполнять. «Такая элита питается всем, чем угодно, но только не хлебом насущным». Подобный писатель, если того потребует его творчество, станет без колебаний мучить окружающих его людей, чтобы исторгнуть из их груди вопль, необходимый для его причудливых арабесок. Разве можно считать эту вивисекцию чем-то невинным? Истина заключается в том, что всякий человек обладает страшной способностью причинять вред другим людям... Яд желания постоянно подавляет в нас братскую любовь к ближнему. Так кто же дал нам право судить ближнего своего? Смирение и сострадание — вот единственные чувства, которые мы смеем испытывать, сталкиваясь со Злом, ибо мы и сами не чужды зла.

«И все же,— протестует оптимист, которого можно было бы также назвать человеком ангельского склада,— и все же есть люди хорошие, люди благочестивые». Есть, отвечает с прозорливой остротою Мориак, люди, которые считают себя добрыми, которые считают себя благочестивыми, но если они чересчур легко пришли к такому мнению, то вполне возможно, что они ошибаются на собственный счет, что они-то и есть самые дурные из всех. Во всем

своем творчестве Мориак беспощадно преследует мнимого праведника. Мы находим такого лицемерного святошу в его театре — это господин Кутюр, член мирской конгрегации, внушающий тревогу персонаж, который кружит возле женщин, маскируя свои похотливые желания религиозными сентенциями. Мы вновь встречаем святошу в романе «Фарисейка» — это Брижит Пиан, кичащаяся своей добродетелью христианка, которая полагает, что у нее возвышенная душа. Она ткет вокруг себя паутину из совершенства. Неспособная к любви, она преследует жестоко и злобно любовь других людей. «Таким образом, эта холодная душа восхищается собственной холодностью, не задумываясь над тем, что ни разу в жизни, даже в самом начале своих поисков путей к совершенству, она не испытала и тени чувства, которое хотя бы отдаленно напоминало любовь, и что она всегда обращалась к господу только для того, чтобы призвать его в свидетели своих необыкновенных достоинств».

Сама фарисейка старается не замечать порывов ненависти и жестокости, которые переполняют ее сердце. Однако другие не ошибаются на ее счет. «Удивительная женщина,— говорит о ней некий священник.— Какая-то редкая извращенность... Натура глубокая... и все же, подобно тому как при взгляде на аквариум взору открываются все извивы рыб, так и при взгляде на госпожу Брижит Пиан можно невооруженным глазом обнаружить самые тайные мотивы ее поступков». Но, как и все мы, она находит способы успокоить свою совесть и преобразить в ангельском духе самые дурные свои страсти. Порою это сделать нелегко: «Ее смущало то, что она не могла скрыть от самой себя радость, какую она испытывала при виде этого несчастья, которое должно было бы наполнить ее стыдом и раскаянием... Ей нужно было отыскать довод, который оправдал бы ее удовольствие и позволил бы, так сказать, ввести это удовольствие в ее систему стремления к совершенству...» Увы! Госпожа Пиан находила такой довод, как находим его и мы, едва речь заходит о необходимости спасти от разрушения наш собственный ангельский образ, который мы столь заботливо несем перед собой.

Это же самое можно сказать и о Ландене, низменном и таинственном Ландене из романа «Дорога в никуда». Как все его страсти, ненависть, которую он испытывал, «приобрела облик долга: безотчетная маскировка вызвана была врожденным преклонением Ландена перед добродетелью. Все ужасные признаки, которые могли бы предостеречь его против того, что таилось в нем, видны были только другим, лишь они замечали его бегающий взгляд, его походку, его голос; самому же ему казалось, что он полон добродетельных чувств. И обманывался он искренне»*.

Прозорливость католика-моралиста напоминает здесь многими своими чертами прозорливость психоаналитика. И тот и другой умеют обнаружить скрытые страсти в словах и поступках, которые всего лишь внешние приметы этих страстей. «Ни одна из бездн, таящихся в нашей душе, не ускользает от меня: ясное понимание самого себя — одно из преимуществ католицизма... О поэт! Ты — дичь господня!»

В начале своего литературного пути Мориак считал своим долгом в конце романа — с помощью весьма прозрачного искусственного приема — приводить к богу тех, кого вожделение или скупость отвратили от господа. «И вся эта славная компания,— с иронией писал один из критиков,— отправлялась прямехонько в рай». Позднее Мориак стал беспощадно относиться к этому мнимому спасению, которое носит лишь формальный характер, ибо не связано с подлинным раскаянием, с той глубокой переменой в самом существе человека, которая одна только и может почитаться свидетельством благодати. Писатель менее суров к самому глубокому падению юного сорванца и распутника, чем к поведению тех, кто представляет собою «карикатуру на самое святое в мире». Даже атеист, по мнению Мориака, иной раз менее далек от бога, нежели жена этого безбожника, святоша, которая каждым своим словом, каждым действием отрицает Христа: «Не было ни одной из форм благодати,— пишет своей жене герой романа «Клубок змей»,— которую ты не обращала бы в свою противоположность».

Чем большую душевную зрелость приобретает Мориак, чем лучше он постигает людей, тем непримиримее становится его отношение к мнимой добродетели. Даже самого себя, даже свои преходящие успехи он судит с той же неумолимой ясностью, с какой судит других. «Пусть у нас достанет мужества признать,— пишет он в дни своих величайших триумфов,— что успех — это мера истинного тщеславия, тщеславия столь изощренного, когда человек словно бы и не думает о нем. Подчеркнутое неблагоразумие, открытость сердца, дерзкая непринужденность, откровенное исповедание веры, пристрастие к острым сюжетам, показное безрассудство — не есть ли все это результат поведения человека, который, сознавая суетность тайных расчетов, неизменно опрокидываемых действительностью,

* Мориак Ф. Дорога в никуда. М., «Иностранная литература», 1957, с. 57.

доверяется своему инстинкту: инстинкт этот напоминает инстинкт мулов в горах, когда они бредут с полнейшей безмятежностью над самой пропастью.

В этих случаях инстинкт самосохранения как бы ширится и перерастает в инстинкт преуспеяния, причем проявления его необыкновенно надежны и безошибочны. Впрочем, такой инстинкт вполне совместим с некой отрешенностью — она проявляется, когда успех уже достигнут. Добиваться всего, но не с тем, чтобы наслаждаться достигнутым, а лишь для того, чтобы больше об этом не думать,— вот метод, к которому прибегают те христиане, которые хотят исцелиться от тщеславия; они полагают, будто лишены тщеславия потому только, что смотрят на достигнутое ими высокое положение лишь как на возможность избавиться от докучных забот. Добиваться почестей естественно, без происков, с тем чтобы ничто суетное не отвлекало нас больше от подлинно необходимых целей — ни один святой, насколько нам известно, не избирал такой дороги, чтобы приблизиться к богу. Разве только какой-нибудь Боссюэ, Фенелон или же Лакордер...»

Итак, даже сам Боссюэ или Фенелон... Ну да, конечно, они ведь тоже были люди и тоже были отмечены печатью первородного греха. В любом из нас — епископе, купце, поэте — можно обнаружить «хищного зверя и бедное сердце». В любом из нас... И Мориак долгое время будет довольствоваться тем, что станет показывать нам — не судя их — людей, которые мечутся между смутным стремлением к чистоте и ужасающим натиском соблазнов. «Невозможно,— говорил себе писатель,— рисовать современный мир таким, каков он есть, не обнаруживая при этом, что попрано какое-нибудь священное установление». Мориаку казалось, что низменность лишенных благодати душ, обретающихся в безбожном мире,— лучшая апология христианства. Но затем, к середине его жизни, солнечный луч пронизал мрачный фон его творчества.

*IV. NEL MEZZO DEL CAMMIN**

«Редко бывает так, что контуры нашего внутреннего мира открываются человеку уже в юности; обычно только в середине жизни нам даруется радость увидеть, как наконец-то приобретает законченные формы наше собственное «я», тот мир, творцом, а

* «Земную жизнь пройдя до половины» (*итал.*) — первая строка «Божественной комедии» Данте.— *Прим. перев.*

точнее, устроителем которого является каждый из нас. Без сомнения, бывает так, что и этот, казалось бы уже законченный, мир вновь изменяется. Бури, внезапные и сильные приливы порою преображают его облик. Вмешиваются людские страсти, нисходит божественная благодать, возникают опустошительные пожары, появляется пепел, удобряющий почву. Но после катастроф вновь виднеются вершины гор, те же самые долины наполняются тенью и моря больше не выступают из предустановленных им пределов».

Мориак всегда любил этот образ — «прилив и отлив вокруг высящегося в центре утеса», образ, который выражает одновременно единство человеческой натуры и ее изменения, водовороты и завихрения. В его сознании высящийся в центре утес отождествлялся с «религиозным чувством»; католическая вера самого писателя оставалась незыблемой, но постепенно он приобрел привычку — удобную и довольно приятную, несмотря на внешнюю горечь,— привычку к постоянному компромиссу между Плотью и Духом. Конфликт между ними питал его творчество. И если бы Мориак-христианин захотел положить конец этому конфликту, даровав победу Духу, то Мориак — романист и поэт, без сомнения, стал бы нашептывать на ухо христианину всевозможные софизмы. Таким образом, писатель, как набожный эстет, пребывал, можно сказать, в состоянии вооруженного мира, но доволен собою он не был. «Не существует, конечно же, худшего образа действий,— писал он,— нежели образ действий человека, который отрекается от всего только наполовину... Он потерян для бога, он потерян и для мира».

Неожиданно во внутреннем мире писателя произошел серьезный переворот. В 1928 году Андре Бийи[13], который по поручению одного парижского издателя подготавливал серию книг, служивших «продолжением прославленных произведений», предложил Франсуа Мориаку написать продолжение «Трактата о вожделении» Боссюэ[14]. В результате этого появилась небольшая книжка, короткая, но пламенная,— «Страдания христианина» (позднее Мориак дал ей другое название — «Страдания грешника»), в ней писатель рассматривал «довольно низменные притязания Плоти». Низменные? Не знаю, но рассказано о них было весьма патетически. В книге немало прекрасных мест. Ее тема — непримиримая суровость христианства по отношению к Плоти. Христианство не признает за Плотью никаких прав, оно ее просто умерщвляет. Будучи в Тунисе, Мориак познакомился с исламом, «религией весьма удобной, которая не требует от человека невозможного, не отгоняет бедную паству ни от водопоя, ни от навоза, в котором ей тепло. В исла-

ме нет ничего похожего на строгие требования христианства».

Однако писатель заметил, что народы, исповедующие ислам, также страдают из-за низменных инстинктов. Где же истина? «Докажи мне, что все это пустые грезы,— говорит Плоть, обращаясь к Духу,— и я стану предаваться блуду в своем закуте, не страшась кого-либо оскорбить...» Но разве не могут вести к искуплению муки плотской любви? «Пройдя сквозь горнило страстей, стоя опаленными ногами в пепле, умирая от жажды», быть может, сластолюбец придет в конце концов к богу? Увы! Для этого нужно было бы, чтобы он искренне захотел прекращения своих мук, но разве эти муки не составляют саму его жизнь? «Вожделение, на котором замешано раздираемое страстями человечество, может быть побеждено лишь более сильным наслаждением, таким наслаждением, которое янсенизм именовал духовным наслаждением, благодатью... Как исцелиться от вожделения? Ведь оно не сводится к отдельным действиям: это рак, поражающий весь организм, зараза проникает повсюду. Вот почему нет на свете более грандиозного чуда, нежели обращение к богу».

Так вот именно это чудо и совершилось тогда в сознании Мориака. Книга «Страдания христианина», которую критики называли шедевром стиля и мысли, болезненно встревожила католических друзей писателя. В книге замечалось некое самолюбование отчаянием, к религиозному чувству тут примешивалась чувственность, и это показалось им опасным. Под влиянием Шарля Дю Боса, а затем и аббата Альтермана Мориак решил на время уединиться для глубоких размышлений. Из этого периода раздумий он вышел буквально «потрясенным». Вскоре, как бы отвечая самому себе, он публикует новую книгу — «Счастье христианина». В этой работе он осуждает «жалкую тревогу» и «скрытый янсенизм» человека, находящегося в разладе с самим собой и добровольно избравшего такую жизнь в разладе. Мрачной монотонности вожделения он противополагает радости возрождения во благодати. Земной любви, которая ослабевает и перерождается благодаря присутствию предмета любви, он противопоставляет вечное обновление любви божественной... До сих пор Мориак отнюдь не был человеком, склонным к одиночеству. Живя в Париже, он почти не противился зову дружбы, не отказывался от встреч с милыми его сердцу людьми, от откровенных и задушевных бесед. Теперь, поселившись в Малагаре, в старом доме, где были заперты все комнаты, кроме одной, он предавался одиноким раздумьям. «Я многое утратил,— говорит он,— но я был спасен». Как сладостно отказаться от борьбы, на все

отвечать согласием! Разумеется, он по-прежнему признает трудности истинно христианской жизни. «Христианин плывет против течения, он поднимается вверх по огненным рекам: ему надо бороться с плотскими вожделениями, преодолевать гордыню в повседневной жизни». Но теперь Мориак знает, что борьба может быть победоносной, что христианин может обрести спокойствие духа и даже радость. Тогда-то он и меняет заглавие своей книги — отныне она будет называться не «Страдания христианина», а «Страдания грешника».

Еще одно событие довершает чудо, совершившееся в душе Мориака: чудо это следует с полным основанием именовать его обращением, хотя то было, скорее, возвращение к богу. Когда он уже достиг средних лет, страшная болезнь, которую считали (но, к счастью, эти опасения не оправдались) раком горла, привела его к вратам смерти. На протяжении нескольких месяцев друзья и близкие полагали Мориака обреченным, и он, столь сомневавшийся в существовании любви, увидел себя окруженным такой сильной любовью, что сомнениям больше не оставалось места. «Многие критики и многие читатели упрекали меня, как упрекают в дурном поступке, за пессимизм, позволявший мне рисовать слишком уж мрачные персонажи. Я и сам упрекал себя за этот пессимизм, упрекал в дни моей болезни, когда видел вокруг необыкновенных, добрых и преданных мне людей. Я глубоко восхищался своим врачом. Я думал о тех, кто любил меня со дня моего появления на свет. И я больше не понимал, как это я умудрялся прежде рисовать человечество столь жестоким. Именно в ту пору у меня родилось желание написать книгу, над которой я сейчас работаю».

Книга, о которой идет речь,— «Тайна Фронтенака» — и в самом деле наиболее умиленный, наиболее гармоничный и непосредственный из романов Мориака. Это картина светлых и нежных сторон семейной жизни, картина, рисующая дружбу братьев и сестер, живущих под опекой матери, которая защищает своих детей с самоотверженностью и гордым достоинством. В героях книги можно узнать самого Мориака, юного поэта, и его старшего брата Пьера, удивительно сердечного и внимательного. Первые лучи славы озаряют чело этих молодых людей; свежая поросль освещается лучами солнца; поднимается легкий ветерок. «Любовь вступает в мир, управляемый суровыми законами, и привносит туда невыразимое счастье».

Любовь? Стало быть, она может быть чистой? И мы можем спастись, победив испорченность собственной натуры? Да, отвечает

Мориак в своих последних книгах, если мы прежде всего поймем свою испорченность и со всей откровенностью признаем собственную слабость, ибо мы сластолюбцы. «Бог благоволит к нам, когда мы сами признаемся себе в своей жестокости. Гнев господень, который навлекают на себя фарисеи, свидетельствует о том, что бог отвергает нас, если мы отказываемся видеть себя такими, каковы мы на самом деле»... «Святые осознают собственное убожество, они презирают себя, ибо видят все в истинном свете, потому-то они и святые...» Эпиграфом к одной из своих книг Мориак избрал слова святой Терезы[15]: «Господи, ведь тебе ведомо, что мы не понимаем самих себя, что мы даже толком не знаем, чего хотим, и постоянно удаляемся от того, чего жаждем...»

А вот что говорит Верлен:

Ты ведаешь, ты ведаешь, Господь,
Как беден я; но все, чем обладаю,
К твоим стопам смиренно повергаю.

Мориак не отрекается от тех чудовищ, какие были описаны в его романах, от всех этих «черных ангелов»; он продолжает воссоздавать их. «Достаточно очистить источники,— говорил я раньше.—...Но при этом я забывал, что даже очищенный источник хранит на дне первозданный ил, откуда берут начало скрытые корни моего творчества. Даже те из моих созданий, на которые нисходит благодать, порождены тем подспудным, что есть во мне. Они вырастают в тревожной атмосфере, которая против моей воли сохраняется в недрах моей души». Однако теперь он полагает, что «черные ангелы» могут быть спасены уже не средствами плоской развязки — их необъяснимого обращения к богу, но в результате искреннего обращения, глубокого духовного переворота, который они испытывают от познания самих себя и подражания Христу. «Когда речь идет о формировании внутреннего мира человека, то противоположность между христианином и неверующим проявляется не в их способности использовать то, что уже дано, а в наличии или отсутствии у них образца для подражания». Если люди отрекаются от гордыни, если они смиренно подражают господу, то даже самые преступные из них могут надеяться на искупление. Правда, избавиться от первородного греха им не дано. «Все ставки сделаны уже давно, с самого твоего рождения». Но даже чудовища, если они сами осознают себя чудовищами и внушают самим себе ужас, могут в будущем стать святыми. Да и следует ли этих чудовищ считать и впрямь чудовищами?

В романе «Клубок змей» — в одной из самых прекрасных своих книг — писатель рисует злобного старика, недоверчивого, замкнутого и к тому же яростного противника религии, который к концу жизни неожиданно начинает понимать, что он мог бы «одним махом» освободиться от клубка змей, которые душат его. И вот незадолго до смерти он пишет своей жене, которую так жестоко ненавидел:

«Ну так вот, должен сознаться, что за последние месяцы, когда я, преодолевая свое отвращение к себе, с пристальным вниманием вглядываюсь в свой внутренний облик и чувствую, как все мне становится ясно,— именно теперь меня мучительно влечет к учению Христа. И я больше не стану отрицать, что у меня бывают порывы, которые могли бы привести меня к богу. Если б я переменился, настолько переменился, что не был бы противен самому себе, мне не трудно было бы бороться с этим тяготением. Да, с этим было бы покончено, я просто-напросто считал бы это слабостью. Но как подумаю, что я за человек, сколько во мне жестокости, какая ужасная сухость в моем сердце, какой удивительной я обладаю способностью внушать всем ненависть к себе и создавать вокруг пустыню,— страшно делается, и остается только одна надежда... Вот что я думаю, Иза: не для вас, праведников, твой бог сходил на землю, а ради нас, грешников. Ты меня не знала и не ведала, что таится в моей душе. Быть может, страницы, которые ты прочтешь, уменьшат твое отвращение ко мне. Ты увидишь, что все-таки были у твоего мужа сокровенные добрые чувства, которые, бывало, пробуждала в нем Мари своей детской лаской да еще юноша Люк, когда, возвратившись в воскресенье от обедни, он садился на скамью перед домом и смотрел на лужайку. Только ты, пожалуйста, не думай, что я держусь о себе очень высокого мнения. Я хорошо знаю свое сердце, мое сердце — это клубок змей, они его душат, пропитывают своим ядом, оно еле бьется под этими кишащими гадами. Они сплелись клубком, который распутать невозможно, его нужно рассечь острым клинком, ударом меча: «Не мир, но меч принес я вам»[16].

Быть может, завтра я отрекусь от того, что доверил тебе здесь, так же как отрекся нынешней ночью от того, что написал тридцать лет назад как последнюю свою волю. Ведь я ненавидел, простительной ненавистью, все, что ты исповедовала, и до сих пор я ненавижу тех, кто лишь именует себя христианами. Разве не правда, что многие умаляют надежду, искажают некое лицо, некий светлый облик, светлый лик? «Но кто тебе дал право судить их? — скажешь

ты мне.— В самом-то тебе столько мерзости!» Иза, а нет ли в мерзости моей чего-то более близкого символу, которому ты поклоняешься, чем у них, у этих добродетельных? Вопрос мой кажется тебе, конечно, нелепым кощунством. Как мне доказать, что я прав? Почему ты не говоришь со мной? Почему никогда ты не говорила со мной? Быть может, нашлось бы у тебя такое слово, от которого раскрылось бы мое сердце. Нынче ночью я все думал: может быть, еще не поздно нам с тобой перестроить свою жизнь. А что, если бы не ждать смертного моего часа — теперь же отдать тебе эти страницы? И просить тебя, именем бога твоего заклинать, чтобы ты прочла все до конца? И дождаться той минуты, когда ты закончишь чтение. И вдруг бы я увидел, как ты входишь ко мне в комнату, а по лицу твоему струятся слезы. И вдруг бы ты раскрыла мне свои объятия. И я бы вымолил у тебя прощение. И оба мы пали бы на колени друг перед другом» *.

«Облагородить человеческую натуру можно»,— говорил Ницше, а Мориак прибавляет: «Облагородить человеческую натуру, лишенную благородства, можно. Для Сына человеческого не существует безнадежных случаев». Даже фарисейка и та обретет спасение: «Мачеха не уклонялась от разговора, когда я намекал на прошедшие события, но я понял, что она отрешилась даже от своих ошибок и во всем положилась на небесное милосердие. На закате своих дней Брижит Пиан наконец-то поняла, что не следует человеку быть лукавым рабом, старающимся пустить пыль в глаза хозяину своему и выплачивающим всю свою лепту до последнего обола, и что отец небесный не ждет от нас того, чтобы мы аккуратно вели мелочной счет своим заслугам. Отныне она знала, что важно лишь одно — любить, а заслуги уж как-нибудь накопятся сами» **.

А как нисходит благодать на тех, кто считает, что он еще далек от Христа? «Ребенок, который никогда прежде не видел моря, приближается к нему и слышит, как оно рокочет, еще задолго до того, как оно предстает его взору, и он уже ощущает на своих губах вкус соли». По направлению ветра, по свежести воздуха человек узнает, что он ступил на стезю, ведущую к морю. И неверующий невольно начинает шептать: «О боже, боже! Если ты только существуешь...» Потом он угадывает, что совсем рядом — и вместе с тем еще бесконечно далеко — лежит дотоле неведомый ему мир добра. И вскоре он начинает чувствовать, что достаточно ему

* Мориак Ф. Клубок змей. М., Гослитиздат, 1957, с. 97—98

** Мориак Ф. Тереза Дескейру, М., «Прогресс», 1971, с. 295.

сделать всего лишь одно движение — и он сорвет с себя маску, которая душит его. «Всю жизнь я был пленником страстей, которые в действительности не владели мной,— говорит главный персонаж «Клубка змей».— Как собаку, что воет по ночам на луну, меня завораживал отраженный свет, отблеск...» * «Таким я был ужасным человеком, что за всю жизнь у меня не нашлось ни одного друга. А все же, говорил я себе, не потому ли так случилось, что я никогда не умел надевать личину? Если б все люди ходили без масок...» ** Значит ли это, что циник обретет спасение благодаря самому своему цинизму, если он только в нем открыто признается? Нет, ибо от него потребуется еще твердая решимость подражать божественному образцу. Способен ли он на это? Может ли он — чудовище эгоизма — смиряться, любить, прощать? Возвышенный парадокс христианской веры как раз и состоит в утверждении того, что такой крутой поворот, такая резкая перемена возможны. Порою кажется, что грядущее спасение представляется Мориаку «одновременно и необходимым и невозможным». И все же оно возможно, ибо оно существует. «Что касается меня,— пишет он,— то я принадлежу к разряду тех людей, что родились в лоне католической веры и, едва став взрослыми, поняли, что они никогда не смогут отойти от нее, что они не в силах ни уйти от религии, ни вернуться к ней. Они всегда были и всегда будут проникнуты этой верой. Их затопляет небесный свет, и они знают, что это — свет истины...» Однако не остается никакой надежды для тех, считает Мориак, кто, принимая христианскую религию, видит в ней лишь свод нравственных правил. Для самого Мориака Евангелие, если бы он не верил в истинность и точность всего, что там написано, утратило бы весь свой авторитет и обаяние. Но для него нет ничего более достоверного, чем воскресение Христа.

«Любовь наполняет человека уверенностью...» «Беспощадный и пессимистический анализ какого-нибудь Ларошфуко бессилен перед верой святых — он не способен поколебать милосердие, основное свойство их натуры; перед верой святых дьявол утрачивает свою силу».

Сам Мориак — живое доказательство нравственной силы подобной веры. Ни в какой мере не потеряв ни своего остроумия, ни даже насмешливости, он сумел, «земную жизнь пройдя до половины», стать одним из самых мужественных французских писателей, которые убежденно отстаивают принципы, кажущиеся им верными,

* Мориак Ф. Клубок змей. М., «Гослитиздат», 1957, с. 152.

** Там же, с. 160.

даже если эти принципы не пользуются популярностью. Можно разделять или не разделять его взгляды, однако всякий добросовестный читатель должен признать, что Франсуа Мориак стремится в любых обстоятельствах говорить и делать то, что, по его мнению, должен говорить и делать христианин.

V. ПИСАТЕЛЬСКАЯ ТЕХНИКА МОРИАКА

Англосаксонский роман можно сравнить с проселочной дорогой: ее пересекают плетни, ее окаймляют цветущие изгороди, она теряется в лугах, кружит, змеится, ведя к пока еще неведомой цели, которую читатель обнаруживает, только дойдя до нее, а порою не обнаруживает вовсе. Подобно классической трагедии, французский роман до Пруста представлял собой — если и не всегда, то по большей части — историю какого-нибудь кризиса. В нем в отличие от такого романа, как, скажем, «Дэвид Копперфилд», где жизнь героя прослеживается с его рождения, действующие лица описываются в какую-либо драматическую пору их жизни; что же касается их прошлого, то о нем либо только упоминается, либо становится известным из рассказа о минувшем.

Так именно и поступает Мориак. Разумеется, он читал Пруста, всегда любил его и, думаю, многому научился у этого писателя, особенно в области анализа чувств. Но писательская техника Мориака близка к технике Расина. Его романы — всегда романы о душевном кризисе. Молодой крестьянин не желает быть священником, он покидает семинарию и возвращается к мирской жизни; в этот день он становится предметом изучения для Мориака («Плоть и кровь»). Богатая буржуазная семья, для которой деньги играют решающую роль, узнает о своем разорении; с описания этой катастрофы и начинается роман («Дорога в никуда»). Какой-то человек случайно встречает в парижском кафе женщину, обладать которой он мечтал в юности, но безуспешно. Таков стремительный зачин другой книги Мориака («Пустыня любви»), и, только погрузив героя и читателя in medias res*, автор обратится к событиям прошлого.

Действие в романах Мориака развивается стремительно. Чувствуется, что они написаны на одном дыхании, кажется, будто повествование вырывается наружу под давлением неистовых страстей, что автор охвачен нетерпением, почти исступлением. «Писать — это значит раскрывать душу». Встречаются писатели, которым нечего сказать; Мориак пишет потому, что ему надо сказать слишком много. Распространенное выражение «Сердце его переполнено до краев» заставляет Мориака вспоминать об искусстве романиста: «Под невыносимым гнетом страстей израненное сердце разрывается, кровь бьет фонтаном, и каждая капля этой пролитой крови подобна оплодотворенной клетке, из которой рождается книга».

* В самую суть дела (*лат.*).

«Писатель — это прежде всего человек, который не смиряется с одиночеством... Литературное произведение — всегда глас вопиющего в пустыне, голубь, выпущенный на простор с посланием, привязанным к лапке, запечатанная бутылка, брошенная в море». Нельзя сказать, что роман — это наша исповедь. Скорее следовало бы сказать, что роман — это исповедь человека, которым мы могли бы стать, но не стали.

Пруст говорил: достаточно писателю хотя бы на миг испытать чувство ревности, и он извлечет из этого все элементы, необходимые для того, чтобы вдохнуть жизнь в образ ревнивца. А Мориак напишет: «Почти все наши персонажи родились из нашей плоти и крови, и мы точно знаем, хотя не всегда отдаем себе в этом отчет, из какого ребра сотворили мы эту Еву, из какой глины вылепили мы этого Адама. Каждый из наших героев воплощает знакомые нам состояния души, намерения, склонности, как хорошие, так и дурные, как возвышенные, так и низменные; правда, все они видоизменяются и преображаются. Одни и те же мысли и чувства неизменно служат нам материалом для создания самых различных персонажей. Мы выпускаем на арену нашего творчества постоянную труппу бродячих комедиантов, о которой говорит поэт».

Романисты по-разному решают проблему создания персонажей, и в этом смысле их можно разделить на две большие группы. Одни все время изучают прежде им не знакомые социальные круги, открывают там человеческие типы и исследуют их (так поступал Бальзак); другие поднимают самые глубокие пласты своих воспоминаний и используют в своем творчестве собственные черты и черты хорошо им известных людей (так поступает Мориак). Впрочем, возможно сочетание обоих методов, и нетрудно представить себе романиста, который заимствует из вновь изученного им социального круга черты внешности или страсти какого-нибудь человека. Но, создавая образ персонажа, придает ему характер другого человека, знакомого автору с детства, а то и просто обогащает персонаж

плодами собственного опыта. «Госпожа Бовари — это я»,— говорил Флобер, и Сван, который, как утверждают, списан с Шарля Хааса, также в значительной мере сам Марсель Пруст.

У романистов, которые, как правило, отдают новые роли своей постоянной и неизменной «труппе» и которые редко приглашают на свою сцену новых звезд, нередко можно встретить под другими именами все тех же актеров. Таким был Стендаль: его Жюльен Сорель, Люсьен Левен и Фабрицио дель Донго — всего лишь различные ипостаси самого автора. Знакомясь с творчеством Мориака, мы довольно быстро узнаем его труппу. Тут и почтенная дама из Бордо, заботливая мать семейства, ревностная хранительница родового достояния, которая попеременно бывает то олицетворением величия, то чудовищем; есть тут и старый холостяк, эгоист, неравнодушный к юным особам женского пола, но при этом осторожность всегда берет в нем верх над страстями; встретим мы тут и «черного ангела», персонаж, воплощающий зло, но порою служащий орудием спасения; встретим мы тут и лишенную веры женщину, образованную, скептическую, смелую до преступного безрассудства и вместе с тем такую несчастную, что она готова наложить на себя руки; познакомимся мы тут и с сорокалетней особой, набожной, добродетельной, но до такой степени сладострастной, что достаточно пройти рядом какому-нибудь юнцу с расстегнутым воротником и слегка влажной шеей, и она испытывает трепет; познакомимся мы и с молодыми людьми, непокорными, дерзкими, злыми, алчными, но, увы, неотразимо очаровательными! Есть в этой труппе Тартюф-мужчина (Блез Кутюр) и Тартюф-женщина (Брижит Пиан). Есть в ней священники, отважные и мудрые, и юные девицы, целомудренные и чистые. Разве не достаточно всех этих людей для того, чтобы вдохнуть жизнь в целое общество и разыграть на сцене современную «Божественную комедию»? В творчестве Мориака постоянно обновляются не декорации и не труппа, тут все время обновляется анализ страстей. Писатель производит раскопки на одном и том же участке земли, но всякий раз он копает все глубже и глубже. Те же самые открытия, которые Фрейд[17] и его последователи совершили, по их мнению, в области подсознательного, уже давным-давно совершали католические исповедники, проникая в самые тайные закоулки человеческого сознания. Они первые изгоняли из заболоченных недр души едва различимых чудовищ. По их примеру Мориак также изгоняет этих чудовищ, направляя на них безжалостный свет своего писательского таланта.

Стиль его романов великолепен. Мориак — поэт; его поэзия порождена, с одной стороны, глубоким и страстным изучением родных ему краев, Франции сосновых лесов, где находят себе приют дикие голуби, и виноградников — той Франции, которая подарила ему столько образов; с другой стороны, она порождена близким знакомством писателя с Евангелием, с псалмами, этими родниками поэзии, а также с творчеством нескольких особенно дорогих его сердцу писателей, таких, как Морис де Герен, Бодлер, Рембо. У Рембо Мориак заимствовал немало заглавий для своих книг, а, быть может, отчасти и тот огненный лексикон, который озаряет его фразу мрачным огнем, напоминающим отсвет пожара, опустошающего ланды.

Следует еще добавить, что Мориак после второй мировой войны стал выдающимся журналистом — лучшим журналистом своего времени — и грозным полемистом. Он, правда, опубликовал еще несколько повестей и романов («Мартышка», «Агнец», «Галигаи»), но главным объектом приложения его таланта стал своеобразный дневник, одновременно имеющий личный и политический характер, дневник, которому он дал название «Заметки» («Блокнот»). В 1936 году Мориак пришел к выводу, что долг каждого христианина — занять определенную позицию. Он и сделал это с присущей ему страстностью. Чувства, воодушевляющие писателя, достаточно сложны: это острая неприязнь по отношению к буржуазному лицемерию; отвращение к ханжам и святошам, которые не столько почитают религию, сколько используют ее в своих целях; горячая приверженность к некоторым людям — к Мендес-Франсу[18], а затем к генералу де Голлю; презрение к тем, кто противостоит людям, воплощающим его идеалы. Публицистика Мориака — публицистика высокого класса, она сродни публицистике Паскаля в его «Письмах к провинциалу». Стиль Мориака-публициста близок стилю Барреса, в этом стиле можно заметить также отчетливые следы влияния публицистов из Пор-Рояля. Политический пыл в его публицистике умеряется воспоминаниями детства и мыслью о смерти. Лилии Малагара и религиозные празднества придают страницам дневника свой аромат и благостную сладость, и это смягчает резкость суждений. В таком сочетании неотразимая прелесть дневника Мориака, и некоторые его страницы, вызванные к жизни нынешними спорами, обретут себе долгую жизнь в будущих антологиях.

VI

Франсуа Мориак — самый значительный среди католических писателей. Создавая свои романы, он не стремится придать им утилитарный характер или превратить их в символы христианских добродетелей. Принимая человека таким, каков он есть, со всем его убожеством и жестокостью, Мориак беспощадно описывает яростное противоборство Плоти и Духа, Гордыни и Милосердия. Однако он верит в искупление грехов и показывает, что грядущее спасение возможно для всякого, кто ступит на стезю смирения, самоотречения и подражания Христу. «Человек не ангел, но и не зверь». Писатель даже не допускает, что люди, созданные его творческим воображением, могут походить на ангелов. Он стремится к тому, чтобы они сознавали меру своего нравственного падения, и требует от них, как, впрочем, и от себя самого, не просто предельной искренности, доступной многим, но искренности поистине беспредельной; вот почему его трагические произведения озаряют ярким светом и его собственную, и нашу жизнь.

ВАЛЕРИ ЛАРБО

ЧУВСТВЕННЫЙ ЭРУДИТ

Я написал это название и тотчас ощутил его неполноценность, почти несправедливость. Эрудит? Разумеется, Валери Ларбо был эрудитом — греческие и латинские цитаты, проскальзывающие в его прозе, не требовали от него ни усилий, ни поисков; ему ничего не стоило придать убедительность и правдоподо-



Валери Ларбо

бие речи итальянок и англичанок, испанок и австриек; он был влюблен в «темных» поэтов XVI века, таких, как Анри Ж. М. Леве[1], автор «Почтовых открыток», очаровавших не только Ларбо, но и Леона Фарга, Филиппа Супо[2]. Чувственный? Да, без сомнения. Сколько прелестных женщин прошло через его жизнь: Квинни, девочка из Челси; и Изабель, француженка, казавшаяся поначалу методичной, умеренной, рассудительной во всех своих начинаниях и проявившая себя во время неузаконенного медового месяца необузданной и ревнивой; и гречанка Ирен, невинная девушка, роман с которой именно поэтому был особенно пылким; и датчанка Инга с ее молочно-белой кожей и пышными формами; и еще многие другие, мимолетные увлечения — Романа Серри с ее единственным поцелуем, пташки с экзотических островов, аргентинки, перуанки, Лола, Лолита, Люсесита. «Само перечисление имен,— как выражался Теккерей,— звучит хвалой богу».

Чувственной была и его любовь к литературе. «Он любил слова, как любил улыбку. Литературная критика была для него восхвалением, проявлением любви. Он грезил о критике, которая, изучая какого-нибудь писателя, коллекционировала бы книги, им прочитанные, его друзей, его путешествия, города, где он жил, памятные для него встречи; короче — критика была для него картотекой эрудита, не отягощенной излишними комментариями». Так пишет о Валери Ларбо Бернар Дельвай в своем прекрасном эссе, отражающем ту непоседливую эстетику, ту нежную эрудицию, ту сосредоточенную небрежность, которой так восхищался его герой. «Это волнение ума можно сравнить с волнением чувств. Какая-нибудь строка Сева[3] горячила кровь Ларбо не меньше, чем грудь прелестной женщины, его тонкие сравнения некоторых пассажей из Лемер де Бельж[4], похожи на затейливые коктейли, которыми наслаждаешься, любуясь морским простором». Он обладал изысканным вкусом, тонкостью суждений. Обратите внимание хотя бы на волшебные заглавия его произведений: «Красота, моя прекрасная тревога...», «О баловни любви...» (оно взято из Лафонтена: «О баловни любви, вам странствовать любезно»)[5] или «Совет мой тайный...», почерпнутое у Тристана л'Эрмита[6]:

Совет мой тайный, вы, о милые друзья,
Наперсники любви, невиданной доселе,
Я жду вас, мысли: речь пойдет об Изабелле...

Наконец, чувственным было и его восприятие городов. Другие заядлые путешественники запоминали поразительные ансамбли или искали в каком-нибудь городе предлог для социологических умозаключений, абстрактных обобщений — не так Валери Ларбо. Он город впитывал, заставлял его обнажить свою сокровенную сущность, украшал его поэтическими ассоциациями, которые тот в нем пробуждал. Для того чтобы достичь этой интимной близости, выдающей чужестранцу беззащитную сердцевину города, Ларбо нуждался в женщине. Так, Эдит и Квинни подарили ему Челси, пригородную деревню, которая влилась в гигантский Лондон, но сохранила, как драгоценный след прошлого, прихотливо извивающуюся церковную улицу, и церквушку, окруженную остатками погоста, и дом, где жил вещатель и ворчун, пророк культа Героев, несносный и великий Карлейль[7]; Челси — столицу английской словесности до пришествия Вирджинии Вульф и Литтона Стрэчи[8], когда литературный центр переместился в Блумсбери[9]; Челси, где круглые синие таблички с белыми буквами напоминают, что здесь жили Джордж Элиот, Данте Габриел Россетти[10]; Челси — «плющ и стекло, нежно-розовый цвет кирпича, покрытого темным загаром, мало-помалу впитанным из дымного воздуха». Или Лиссабон — величавые пальмы, рынок, с его непроходящим праздником в желто-зеленом сиянии сотен ананасов, подвешенных, как венецианские фонари, и Авенида, и площадь Камоэнса, с ее прохладной тенью под деревьями, на которых щебечут птицы. Или еще Аликанте — аликантское «убежище», идеальное место для работы.

О да! Все это так; да, Валери Ларбо был чувственным эрудитом, гурманом, который упивался женщинами, городами и поэтами, но в нем было и нечто большее — он был одним из лучших прозаиков первой половины нашего века, писавшим с той естественностью, с той продуманной небрежностью, которая нередко заставляет вспомнить Монтеня, другого великого человека, знавшего цену удачно выбранной и к месту поданной цитате; Валери Ларбо был утонченным живописцем не любви-страсти, но любви-наслаждения, искусным портретистом женщин, юных девушек и детей, которому найдется немного равных и который внушает читателю чувство зависти к жизни, озаренной сиянием красоты; и, главное,— критиком с безошибочным вкусом, все знавшим, владевшим многими языками, переводившим Сэмюэла Батлера и Рамона Гомеса де ла Серну, читавшим одновременно Овидия, Вергилия, Сенанкура, Сент-Эвремона, Вилье де Лиль Адана, Поля-Луи Курье, Байрона, Паскаля, «Медею» Корнеля[11]. Ум его был так отлично

оборудован, что мало-мальски образованный читатель то и дело обнаруживает в его текстах какую-нибудь зажатую между двумя фразами литературную аллюзию, стыдливо притаившуюся цитату. Это подчас напоминает мать Пруста, которая, умирая, цитировала Расина и Лабиша[12] или самого Повествователя, который, чтобы воспеть отроков, обращается к юным красавицам из хора «Эсфири»[13]. «Мне придется дать ему телеграмму по-французски,— пишет Ларбо,— и есть надежда, что по дороге от Торенто до Неаполя моя французская телеграмма превратится в нечто роскошное и неожиданное...» В нечто роскошное и неожиданное? Шекспир, «Буря», очевидно. Но Ларбо этого не уточняет, предоставляя нам самим удовольствие открывать внутренние связи его текста с мировой литературой, и так на каждой странице.

Теперь, перечислив все его достоинства, нарисуем поточнее портрет этого литературного мэтра, который отнюдь не был петимэтром. И мы признательны Бернару Дельвайю, как и некоторым другим, задавшимся целью восстановить истинный образ «этого Монтеня молодежи». Ибо Валери Ларбо, из кокетства и скромности, набросал весьма забавную карикатуру на себя, которая, однако, в глазах потомства деформировала его подлинный облик — это А. О. Барнабус, миллиардер и поэт, чье полное собрание сочинений, то есть рассказы, стихи и дневник, написал Ларбо. Если подумать, не так уж нелепо представить себе Валери Ларбо этаким двойником Барнабуса. Сын богатейшего владельца целебного источника Ларбо-Сен-Лорр в окрестностях Виши, очень рано осиротевший, он, достигнув совершеннолетия, получил в наследство от отца если не капитал, то солидную ренту. Мать, женщина суровая, однако относившаяся с уважением к его таланту, правда учредила опекунский совет, но тем не менее еще совсем юным Ларбо располагает деньгами, позволяющими ему вести жизнь миллионера-космополита, путешествовать, переезжая из Флоренции в Стамбул, из Стокгольма в Мадрид, неизменно в сопровождении какой-нибудь эфемерной, элегантной и (на известный период) обожаемой спутницы, довольной, что ее возлюбленный — это человек, который... Который что? О, в нем было немало намешано, «но прежде всего — и это самое главное — качество чрезвычайно редкостное, ставящее его на социальной лестнице выше любого вельможи, любого миллиардера: он был поэт».

Этого поэта оценили, и очень скоро, те, кто был достоин им восхищаться. Поль Валери и Андре Жид, Сен-Жон Перс и Поль Клодель, и великие испанцы, и великие англичане, убежденные, что этот мнимый Барнабус — подлинный талант, проявили недюжинную прозорливость, поскольку их друг изо всех сил старался навести тень на плетень. «Опасность для нас, людей,— писал он,— состоит в одном заблуждении: уверенные в том, что мы анализируем собственный характер, мы на самом деле создаем совершенно из ничего персонаж романа, не наделенный даже нашими истинными склонностями. Мы присваиваем ему вместо имени местоимение первого лица и верим в его существование столь же твердо, как в свое собственное. Так называемые романы Ричардсона — замаскированные исповеди, тогда как «Исповедь» Руссо — замаскированный роман». Все это побуждает нас видеть в Барнабусе автопортрет. Тут есть частица правды, но лишь малая частица. Подлинного Валери Ларбо я склонен скорее узнавать в персонажах, скрытых под разными именами в трилогии: «Красота, моя прекрасная тревога...», «О баловни судьбы», «Совет мой тайный...», в «Аллане», в «Желтом, синем, белом», где миллионера вытесняет любовник и эрудит. Мне доставляет наслаждение любоваться его портретами в юности — у него красивые глаза, романтическое тонкое лицо, невысокая и изящная фигура. Глядя на эти портреты, я понимаю, за что могла полюбить такого юношу нежная Эдит, Инга и несчастная Изабель.

Бернар Дельвай хорошо разглядел за путешественником и книжника-эрудита, и человека. «Ему лучше любого другого было известно, что такое сердечные горести... Он считал, что жизнь чувственна. Но писал он всегда, прикрыв лицо маской. Его дорожные несессеры были набиты флаконами с золотыми пробками и туалетными принадлежностями в оправе из черепахи и слоновой кости. Когда он умер, вечерние газеты сообщили, что он знал наизусть «Илиаду»... Он любил юных девушек и гигантские столичные города, так ярко освещенные по ночам, что даже над парками небо там розовое. Он любил захватывающую дух скорость. Летом 1935 года его разбил паралич. В течение двадцати двух лет он не мог ни писать, ни говорить, еле двигался. Не было ли это расплатой?» Двадцать два года афазии для этого любовника слов. Ему было тяжко. До последнего часа Ларбо не покидала верная сиделка Мария Анжела Неббья и неоценимые друзья, восхищавшиеся им: Жан Полан, Робер Малле, Ж. Жан-Обри, Робер Кемп[14]. Он умер в 1957 году, но в своем «Полном собрании сочинений» он и сегодня живее живых.

Есть одно его небольшое произведение, которое я люблю больше всех других. Оно называется «О человеческом достоинстве

в любви» и утверждает, что превыше войны между мужчиной и женщиной стоят акт веры, благоговение, обожание, утверждающие: «Таким я пребуду с вами, для вас — вечно, если только ваша подлинная сущность отвечает образу, который я себе создал и который люблю в вас. Если вы достойны моего уважения». Приятно думать, перевалив за пятьдесят, добавляет Ларбо, что в молодости ты был достаточно склонен к такому доверию и что тебе почти всегда нужно было нечто большее и лучшее, чем одно только физическое наслаждение. «Это взаимное уважение, которое и есть человеческое достоинство в любви, вытесняя взаимное презрение полов, зиждется на чем-то неподвластном сексу, на самой человеческой сути Его и Ее». То, что отличает любовь от примитивной и бездумной покорности физическому желанию, и есть сущность человеческого достоинства в любви. «Этого достоинства,— заключает Ларбо,— я, как мне кажется, никогда не терял из виду в своих произведениях». Он имел полное право так думать. Женщин, которые были с ним близки, он нарисовал с нежным почтением — всех, даже несчастную Изабель. Заканчивая эту статью, я прихожу к выводу — мне следовало бы назвать ее «Валери Ларбо, или Человеческое достоинство в любви».

В плеяде нашего поколения Жан Жироду был звездой первой величины. Было время, когда постановки его пьес с участием Жуве, Ренуара и Валентины Тессье[1] восхищали нас и взывали к нашему чувству долга. Мы гордились замечательным писателем и артистами, достойными его таланта. Но сегодня строгие



Жан Жироду

судьи пересматривают наши восторженные суждения. По их мнению, весь этот словесный фейерверк, отгорев, оставил после себя лишь пепел и обугленные палочки. Но я перечитал всего Жироду, романы и драмы, и, хотя порой уставал от шаблонных сюжетных приемов, блестящих и легковесных, он снова покорил меня, я остался ему верен. Сквозь словесную игру я опять почувствовал чистоту и благородство, любовь к некой Франции, которая и есть подлинная Франция, и к некоему типу человека, который и есть подлинный человек. Не все созданное Жироду переживет его (это верно по отношению к любому писателю), останется несколько великолепных страниц, несколько превосходных монологов, несколько незабываемых фраз, в которых французский язык звучит со всей присущей ему музыкальностью. Тот Жироду, каким я его знал,— улыбающийся и серьезный, насмешливый и суровый, дипломат и человек богемы — будет жить в своих эссе, в «Белле» и «Интермеццо». И до тех пор, пока во Франции сохранятся маленькие города и маленькие чиновники, юные девушки, белочки и память о Лафонтене, в воздухе останется что-то от Жироду.

I

«БЕЛЛАК, главный город округа (От-Вьен), 4600 жителей. Кожевенные заводы. Родина Жана Жироду». Эти строки, которые можно прочесть сегодня в Малом энциклопедическом словаре Ларусс, привели бы в восторг Жироду. Всю жизнь Беллак оставался его любимым мифом, символом провинциальной Франции; именно этот городок, где его отец служил в управлении автодорожного строительства, свел его лицом к лицу с типами, характерными для французской жизни,— чиновником палаты мер и весов, инспектором учебных заведений, учительницей. Благодаря ему не только Беллак, но все маленькие города Лимузена по соседству с Беллаком — Бессин, Сен-Сюльпис, Лорьер, Шато-Понсак — овеяны некой поэтической дымкой, подобно Шато-Тьерри — родине Лафонтена и Ферте-Милон — родине Расина. Чистая юная девушка в его романах — всегда девушка из Беллака.

Следуя превратностям служебной карьеры своего отца, Леже Жироду, Жан Жироду объехал «маленькие городишки и поселки», совершив, таким образом, то единственное путешествие, которое может дать подлинное знание французской жизни. Вместо почетного паломничества по главным городам департаментов «по маршруту Бордо — Ангулем — Париж, который раньше предпочитали римские легионеры, а ныне — честолюбивые чиновники», ему пришлось держаться захолустных городков и поселков, этих «лимфатических узелков» на карте Франции, а такое путешествие «куда более плодотворно для понимания состояния нации». Поэзия «Интермеццо», немыслимая и непонятная в любой другой стране, рождена воспоминаниями и образами этого провинциального детства.

Всю свою жизнь Жироду защищал супрефектуры и окружные суды[2]. Ему нравились эти здания с пышным садом в самом центре города и с неизменным величавым кедром у входа, ибо супрефектуры и окружные суды были учреждены в эпоху, когда Жюссье вывез из Англии кедр[3]. Если супрефектуры будут упразднены (о чем все время поговаривают, но исполнение этой угрозы каждый раз откладывается), исчезнет традиционный «облик ночного городка с непременными зданиями суда, церкви и тюрьмы, где спит единственный заключенный, без которого не может обойтись маленький городок, как человек не может обойтись без греха. Исчезнет сословие прокуроров, судебных исполнителей и генеральных секретарей, которые еще как-то поддерживают своими заказами благородный стиль портновских и шляпных мастерских. Отныне во всех маленьких городках Франции богатые бакалейщицы будут выходить замуж лишь за богатых сапожников...». Тон полон мягкой иронии, тем не менее следует принять всерьез любовь Жироду к этому гармоническому контрапункту нашей цивилизации, которая посылает корсиканских судей в Лилль, а пикардийских — в Марсель.

В маленьком городке все знают друг друга. Обольстительная аптекарша покоряет сердца. С полицейским устанавливаются приятельские отношения. Ребенок воспринимает здесь жизнь доверчиво. Природа подступает вплотную к городку, окруженному лимузенскими или беррийонскими деревнями и полями, где «в дикой груше прячутся куропатки, а овес укрывает зайцев». И в этом Жироду тоже близок Лафонтену: он любит и знает животных. О своих родителях он мало говорил. Но, читая «Симона Патетического», мы можем догадаться, что они строили по поводу этого красивого, умного мальчика честолюбивые планы в чисто французском духе: «Я не стану, Симон, заставлять тебя заниматься. Или ты будешь учиться, или тебе придется обойтись без хлеба... Посмотри на меня, Симон, и оставь в покое орехи... Тебе невероятно повезло — ты вступаешь в борьбу без всякой обузы... Вся твоя семья — это я... Твое имя никому не известно, можешь делать с ним все, что угодно... Поздравь себя с этими привилегиями и положи на место яблоко... Только не воображай, будто ты никому не обязан, потому

что получаешь стипендию... Ты ходишь в лицей вовсе не для того, чтобы бить баклуши». Ребенок знал это; он ходил в лицей, чтобы прилежно заниматься. Чтобы стать префектом, министром. «Повторяй себе каждый вечер, что ты хочешь стать президентом республики. Добиться этого очень просто: достаточно, чтобы ты был первым во всем; и до сих пор тебе это удавалось».

В лицее Шатору, который носит теперь его имя, Жироду и в самом деле был первым во всем. Образцовый первый ученик, не только по знанию классиков, но и по своему характеру, гордости, независимости суждений. «Я был почтительным без смирения, прилежным без прилежания. У меня был крупный четкий почерк и тетрадки с двойными полями». Учителя ценили его. Он обязан им «возвышенными представлениями о жизни, безграничной широтой души. Им я обязан тем, что при виде горбуна думал о Терсите, встретив морщинистую старуху, вспоминал о Гекубе[4]; я знал слишком много героев, чтобы замечать что-либо, кроме героической красоты и уродства... Я поклонялся — поклоняюсь и теперь — ивам, арфам и пальмам. Я поклонялся, как и весь мой класс, гению... В провинции презирают все то, что отмечено лишь талантом. Мы знали наизусть все стихи, все прославленные реплики».

Став писателем, он сохранил благородное школярство. В любой его фразе искушенный читатель уловит намек на какую-нибудь знаменитую цитату, и на мгновение перед ним пронесется в заоблачной выси тень великого человека. В «Эльпеноре» Жироду подражает Гомеру, переделав его на свой лад. Он всегда с удовольствием говорит о писателях, которыми восхищался,— Расине, Нервале, Лафонтене. Первый по французскому, греческому, латыни и истории, он был также первым в беге. Образцовый подросток должен обладать образцовыми душой и телом. Своим ровным шагом он легко преодолевал барьеры экзаменов и препятствия на дистанции в 110 метров. Его вызывает директор одного из парижских лицеев. В 1900 году он впервые попал в Париж. В Лаканале он слушает лекции Гарля Андлера, переводчика и комментатора Ницше и замечательного преподавателя, который привил ему интерес к немецкой литературе («Зигфриду», «Ундине»)[5], а затем поступает в Педагогический институт. Он полюбил Париж, который так величаво венчает провинциальную Францию.

«Молитва на Эйфелевой башне»: «Итак, подо мной пять тысяч гектаров земли, где мыслили, говорили и писали больше, чем где бы то ни было на свете. Самый свободный и элегантный, самый искренний перекресток нашей планеты. Вот гектар, где морщинки у глаз чаще всего вызваны созерцанием картин Ватто[6]. Вот гектар, где люди наживают себе расширение вен чаще всего потому, что бегают по почтовым отделениям, отправляя бандероли с книгами Корнеля, Расина и Гюго... Вот квадратный дециметр, где пролилась кровь умирающего Мольера». В этом тексте, как и в сотнях других, написанных Жироду, проглядывает великая гордость и почти физическая любовь к Франции, к ее литературе и искусству. Любовь, в которой нет и тени шовинистической злобы (кто лучше Жироду говорил о великих немцах и американцах? Кто еще так резко разоблачал воинственную и ура-патриотическую болтовню Ребандара?), любовь, напоминающая простодушную радость юной девушки, которой выпала удача родиться красивой. Какая удача — быть французом во Франции, какая удача — быть Жироду!

Его совершенство не пострадало от перемены местожительства. В Париже, как в Беллаке и Шатору, он был первым. В 1905 году Жироду заканчивает Педагогический институт, заняв первое место среди своего выпуска, и чувствует себя «счастливым от сознания, что он — один из тех тысяч французов, которые обеспечивают связь между классическими авторами и повседневными чувствами». Но вместо того чтобы добиваться профессорского звания, он едет в Германию и поступает воспитателем в семью князей Саксен-Мейнингенов; затем, объехав Европу, отправляется в Америку, где преподает французский в Гарвардском университете. Странный космополитический маршрут для француза, больше других связанного с родной почвой! Вернувшись во Францию, он становится секретарем влиятельного и подлого человека, главного редактора «Матен» Мориса Бюно-Варилла[7]. Жироду ведет в этой газете литературную страницу, что побудило его самого взяться за перо, написать свои первые сказки и открыло ему доступ в литературный мир. Он посещает кафе Вашетт[8]; становится другом молодого издателя Бернара Грассе, отличавшегося большой смелостью и вкусом, который и публикует в 1909 году «Провинциалку», первую книгу Жироду, а в 1911 — «Школу равнодушных». Итак, появился новый писатель; Жид посвящает ему статью примерно в то же время, когда Баррес открыл Мориака. Еще одно поколение достигло своего литературного совершеннолетия.

Хоть он и защитил (само собой, блестяще) степень лиценциата по немецкой литературе, Жироду избрал иную карьеру: Карьеру с большой буквы. В 1910 году, пройдя (без всяких усилий) конкурс, он поступает в чине вице-консула в Министерство иностранных дел. Кабинет министров в то время возглавлял Филипп Бертело[9],

человек редких дарований, образованный, парадоксального ума, игрок и обольститель. Фраза Жироду в «Меркюр де Франс»: «Пропала лошадь; куры последовали за ней, полные надежды» — позабавила Бертело. Он вызвал к себе в кабинет автора. Молодой вице-консул, элегантный без дендизма, гордый без дерзости, красивый без пошлости, остроумный без злости, понравился своему шефу. Бертело стал, так сказать, его проводником в кулуарах министерства, как позднее будет поддерживать Клоделя, Морана и Леже[10]. Но в августе 1914 года мобилизация сделала поэта сержантом.

Сержант останется поэтом и вынесет из войны несколько прекрасных книг: «Чтения по тени», «Восхитительная Клио». Храбрый, как это и подобает образцовому человеку, без хвастовства и даже с юмором, Жироду, став офицером, оказывается (естественно) первым писателем, награжденным за военные заслуги. Война (которую он ненавидел) дала ему новую возможность пополнить свои наблюдения над французами. В пехотной роте живешь, словно в деревне. Знаешь всех по имени, знаешь маленькие странности каждого. Дважды раненный, сначала на Энне, затем у Дарданелл, лейтенант Жироду был направлен благодаря вмешательству Бертело, который хотел спасти от напрасной гибели этот очаровательный ум, военным инструктором в Португалию, а потом в Соединенные Штаты (отсюда — «День в Португалии» и «Amica America»). Пройдя, таким образом, с оценкой «отлично» мировую войну, он вернулся, как только установился мир, в Министерство иностранных дел, где благодаря своим наградам, таланту и дружбе могущественного человека вскоре был назначен руководителем отдела французских изданий за границей. Он женится, у него рождается сын (Жан-Пьер), и в 1921 году Жироду выпускает в свет прекрасный роман «Сюзанна и Тихий океан».

Как раз в ту пору я познакомился с ним: у него был открытый взгляд, черепаховые очки, очаровательные манеры и воздушная легкость слога — ведь говорил он на особом языке, так и хочется сказать «на жироду». Я уже был поклонником его книг и его стиля; он покорил меня еще и своим характером; когда его патрон Филипп Бертело был отстранен от дел Пуанкаре, Жироду описал обоих в «Белле», это был весьма суровый роман. С тех пор как он ввел в свои книги историю и страсти, возбуждаемые ею, они приобрели совсем иной масштаб. «Эглантина», «Жером Бардини», «Битва с ангелом» и «Выбор избранников» сверкали умом и поэзией и могли бы создать ему имя среди читателей, впрочем весьма ограниченного круга. Жироду казался трудным автором, стремительное мелькание

картин ослепляло слабые глаза. Встреча с Жуве сделала его человеком театра, одним из идолов молодежи и обеспечила всемирную славу.

«Актер,— писал Жироду,— это не только истолкователь, но и вдохновитель». А такой актер-постановщик, как Жуве, который обладает острым чувством театра, становится и советчиком поэта. И когда автор привыкает работать для определенной труппы (как Шекспир, как Мольер), между ним и его актерами устанавливается такая тесная близость, что его персонажи словно сами собой вписываются в эти живые формы. И вот драматург осознает, как говорит Жироду, свою изначальную миссию: быть штатным поставщиком пьес театральной труппы, сопровождать ее в гастролях и выполнять заказы своих актеров. «Если задаться вопросом, кто мудрее: Анри Бек[11] или Лопе де Вега,— то это окажется не Анри Бек, написавший две или три пьесы, а Лопе де Вега, который написал три тысячи и даже в восемьдесят лет, облаченный во власяницу, умудрялся за одно утро полить сад, написать два акта, а в оставшееся время — еще и кантату для актера, наделенного голосом».

О театре Жироду, который не похож ни на один другой, кроме, пожалуй, театра Аристофана, и который наряду с клоделевским вернул былое значение сценическому стилю, мы скажем позднее. В тридцатые годы театр занимал первое место в творчестве Жироду. Параллельно шла своим чередом его дипломатическая карьера. Некоторое время он возглавлял службу информации и прессы Министерства иностранных дел, но после выхода «Беллы» провинившийся Жироду был отправлен мстительным Пуанкаре на задворки — в Комиссию по союзным репарациям в Турцию. После смерти Пуанкаре он начиная с 1934 года много путешествует и становится «инспектором дипломатических постов», что позволило ему даже на самые отдаленные острова являться во всеоружии простодушной честности и белых полотняных костюмов, сохраняя все свое очарование. Но этот совершенный гражданин страдал, живя в столь несовершенной Франции. Он не мог не видеть разрыва между Францией — распорядительницей международных церемоний и средним французом, мелочным и брюзгливым; между Францией — олицетворением несокрушимого постоянства и переменчивым и взбалмошным французом; между Францией — символом добросовестности в работе и пронырливым французом. В политической книге «Полнота власти» он высказывает свое пожелание, чтобы каждый француз работал для блага Франции.

Это было в 1938 году. На смену Германии Гёте и Германии Сакс-Мейнингенов пришла Германия Гитлера...

В ту пору мне довелось провести несколько недель бок о бок с ним: я был свидетелем его чистоты, его ненависти ко лжи. Когда я уезжал на фронт, он сказал: «Завидую вам». После разгрома Франции в июне 1940 года он опубликовал книгу «Без власти», где разоблачал мобилизацию, напоминавшую бегство эмигрантов, и армию, превратившуюся в гарнизон. После этого он жил в уединении, сохраняя надежду. Он знал, что оцепеневшая родина в один прекрасный день очнется. В 1944 году он внезапно умер. Отчего? Неизвестно. «Отравление»,— говорили некоторые; в те апокалипсические времена все было возможно. «Если я в чем уверен, так это в том, что, когда придет мой черед, из меня получится образцовая тень... С чистой совестью». Никогда еще Симон не был таким патетическим.

II

Чтобы определить писателя, французский критик охотно подыскивает ему предков. Тибоде различает генеалогические ветви, идущие от виконта (Шатобриана) и от лейтенанта (Стендаля); Жироду не принадлежит ни к той, ни к другой. Некоторые видели в нем реставратора прециозной литературы XVII века, то есть одной из форм риторики, для которой стилистические искания куда важнее идеи. Но Жироду, напротив, придает огромное значение идее. Другие ссылались на барокко с «его жирандолями [12], которые висят посреди романа, подобно люстрам Кристиана Берара [13] в декорациях «Школы жен» (Крис Марке); говорили также о «придворных поэтах» XV и XVI веков; самые эрудированные усматривали некоторое сходство со средневековой литературой. «Говорят «Симон Патетический», как говорят «Персеваль Валлиец» [14]»—пишет Тибоде. И в самом деле, Жироду, как и поэты средневековья, ищет за обыденными вещами сущность жизни.

Но для того чтобы узнать творческие истоки автора, проще всего обратиться к нему самому. Он лучше других знает, какие учителя вдохновляли его и помогли ему найти себя. Я не заметил, чтобы Жироду много говорил о «риториках» и прециозной литературе. Зато совершенно очевидно, что он воспитан на греческой трагедии и Гомере, что он «испытал потребность отточить свой вкус к жизни на этих вечных камнях». И не менее очевидно, что он питал постоянную и глубокую привязанность к Расину и Лафонтену. Да и как было ему не чувствовать свое родство с Расином, для которого учеба и радость учебы заменяли в годы молодости все связи с жизнью? Из-за ограды лицея Шатору Жироду прекрасно представлял себе Расина в Пор-Рояле [15]. «У Расина нет ни одного чувства, которое не было бы литературным. Прекрасный, рассудительный и элегантный, он блестяще прошел вместе с Софоклом и Гёте аттестационную комиссию для великих писателей». Его эссе о Расине читаешь словно мемуары самого Жироду, с начала и до последней, удивительно прекрасной фразы: «Судьба порой не брезгует благородно обмануть великого человека: сперва разлучить с делом его жизни, чтобы в последний раз, на какие-нибудь несколько недель, вернуть к творчеству».

Он посвятил пять лекций пяти искушениям Лафонтена, потому что испытывал потребность объяснить французский характер и с помощью этой уловки — свой собственный. Ведь в каждом французе, помимо Жака Простака и Жозефа Прюдома [16], помимо озабоченности и самодовольства, есть нечто, роднящее его с этим чудом беззаботности и свободы, каким был Лафонтен. Его жизнь прозрачна, как вода самого чистого фонтана [17]. Тема лекций — защита Лафонтена против ловушек наступающей цивилизации, которая пыталась воспользоваться этой простотой, чтобы склонить к вполне человеческому компромиссу с человечеством. Каковы эти пять ловушек? *Жизнь, буржуазия, женщины, свет, скептическая философия.* Жироду, как и Лафонтен, был подвержен этим искушениям. Он сумел частично преодолеть их, не так, впрочем, полно, как его герой, и, конечно, в меньшей степени, чем хотел бы.

Сопротивление буржуазному миру у Лафонтена никогда не принимало резких форм. Этот сын чиновника, ставший смотрителем вод и лесов и рано женившийся, меньше всего похож на бунтаря. «Не говоря уже о том, что служба хорошо оплачивалась, а жена имела хорошее состояние». От радостей провинциальной жизни Лафонтен искал спасения в наслаждении. Это наслаждение он находил в физической неге. Он любил уединение и сон. Жироду, куда более крепко прикованный к иерархии, спасался с помощью фантазии — и попросту бегством. Исчезновения Жерома Бардини — это своего рода признания. Я сам видел, как Жироду, приглашенный Эррио [18] (в то время премьер-министр) на международную конференцию, исчез в первый же день и появился лишь в последний. «Жироду,— сказал ему Эррио,— вы самый своевольный и невидимый из видных людей». Да, он был своеволен, как лафонтеновский волк [19]. Он плохо переносил ошейник.

Второе искушение: женщины. Чистоплотный, элегантный, кокет-

ливый, всегда, как и Жироду, прекрасно одетый, Лафонтен не отличался нравственностью в сердечных делах. Юный Расин носил в кармане Софокла и Еврипида; Лафонтен — Рабле и Боккаччо; Лафонтен непостоянен. С восторгом открывает он, что между болтливыми обманщицами, которых он описывал в своих сказках, и совершенными, но несуществующими женщинами, которых воспел в «Адонисе» [20], есть промежуточная разновидность: светская женщина, тоже лживая, но прекрасная и умная (мадам д'Юксель, де Севинье и мадемуазель де Скюдери [21]). «Этот рассеянный чудак, говоривший о гнездах, росе, люцерне, должен был нравиться женщинам»,— замечает Фарг. Однако взаимная склонность между Лафонтеном и светскими женщинами никогда не шла дальше «этого торжества аллегории, которое представляет собой дружба». В остальном он довольствовался, по собственным словам, местными красотками, встреченными в путешествиях, в Потье и даже Беллаке.

Третье искушение: свет. Лафонтен, как и Жироду, испытал его. Для одного это была академия, для другого — карьера. Но оба остались свободными среди светских людей. Лафонтен защищал впавшего в немилось Фуке [22], как Жироду — Бертело, и написал «Мор зверей» [23], резкую сатиру на придворных. Расин и Буало воспевали Людовика XIV, но ни Лабрюйер, ни Лафонтен не пошли на это. Жироду стремился пропагандировать Францию, но никогда — Ребандара.

Искушение литературой. Лафонтен позволил себе несколько героических од, как и все поэты той эпохи, но вкус к развлечениям и легкомыслие влекли его к куда более скромной на вид музе, которая вдохновила его на создание его шедевра — «Басен»; точно так же автор «Полноты власти» останется для нас прежде всего создателем «Интермеццо» и «Ундины».

И наконец, *искушение скептицизмом и религией.* После семидесяти четырех лет вольнодумства и распутства Лафонтен публично покаялся и попросил прощения у викария Сен-Рока и «господ из Французской академии» за то, что сочинил книгу «гнусных сказок» [24]. Жироду очень редко говорит о боге. Возможно, он был вольтерьянцем. «Так ли уж нужно богу, чтобы мы говорили о нем? Писателю достаточно воспевать деревья, реки, наслаждения души — и не во имя бога, который создал все это вовсе не для нас, а во имя человека». В «Битве с ангелом» Броссар, почти что списанный с Аристида Бриана [25], говорит: «Атеист? Ничуть не бывало. Существование — это ужасное банкротство... Связывать с богом это понятие существования — такая же кощунственная подтасовка, как воображать его по нашему образу и подобию. Представление о существовании бога заимствовано из того же бутафорского реквизита, что и его седая борода». Единственное, что боги могут сделать для людей,— это не вмешиваться в их дела и не влезать в их душу. «Только тот сохраняет непосредственность веры в бога, кто не задает ему никаких вопросов».

Творчество Жироду лишено метафизической посылки. Истины, которым он учит, идеи, которые он защищает, касаются земной жизни, заштатных городков, любящих, детей, людей, непохожих на прочих. Его романы невозможно пересказать. Всякое изложение просто убивает их. Это не романы, а поэтические и юмористические вариации на различные темы, круг которых постепенно расширяется. Он не только не пытается быть реалистом, но смело создает совершенно ирреальные миры. Речь идет не о традиционных романах (особенно в первой группе, которую можно объединить вокруг «Симона»), а скорее о балетах, где в каком-то фантастическом и симметричном танце проходят герои и люди, провинция и Париж. Как и Жюль Ренар, Жироду задерживается на забавных подробностях, но если Ренар безжалостно подчеркивает шутовство своих персонажей, то Жироду любит облекать своих героев величием и красотой.

Но при этом его не оставляет юмор. Даже когда Жироду пишет о войне, тон рассказа остается мужественным и вместе с тем непринужденным. «Меня вызывает лейтенант. Я привык к офицерским причудам. В казарме вас может вдруг потребовать незнакомый капитан и спросить программу экзаменов на степень доктора права или же расписание пассажирских судов, которые идут в Китай с заездом на все лежащие по пути острова». Капрал-телефонист читает маленькие книжечки, которыми завладевает Жироду, как только обрыв связи вынуждает хозяина удалиться. «Он читает их так быстро, что всякий раз я нахожу новую. Время от времени товарищ спрашивает его: «Что ты читаешь?» — «Сердце в руке».— «Что ты читаешь?» — «Жерминаль». Приходит сообщение об обрыве линии у вишневого дерева, где расположен центральный пост. Он уходит, и на этот раз мне достается «Печаль египетских танцовщиц» [26]». В промежутках между этими сценами умирают люди, но комедия остается комедией.

Но вот лейтенант Жироду, одетый в парадную форму, прибывает в Португалию. Какой-то старый господин следует за ним, полный восхищения, он хотел бы знать, отчего погнулись ножны его шпаги: «Война? Сражение?» — спрашивает он. «Нет,— отвечаю я.—

Чемодан». В Америке «рассматривают нашу форму, ведь мы пришли с войны... Есть ли на мне что-нибудь, что побывало на войне? Зажигалка? Все поднимают головы, гасят свои сигары и прикуривают от немецкой пули, теперь уж прирученной, которая идет по кругу. Вот делегаты города, который взял шефство над французским городом Перонной; у них есть карты Перонны, планы и фотографии, но они хотели бы знать, пользуется ли их приемная дочь любовью во Франции... Я заверяю их в этом; хотя сам я из центральной части страны, я сообщаю, что Перонна — родина Жанны Секиры[27], они уходят счастливые».

Он покорил американцев; после войны, несмотря на неприятные воспоминания, он почувствовал потребность снова встретиться с немцами и возобновить отношения с друзьями из Берлина и Мюнхена. Примечательна эта бесспорная тяга к немецкому романтизму со стороны самого французского из французов, лимузенца, так любившего Ватто, Дебюсси и Лафонтена. Сказки Ла Мотт-Фуке трогали его не меньше сказок Перро[28]. В то время Франция и Германия считали себя врагами; в глазах Жироду они, скорее, дополняют друг друга. Он чувствовал, что ему было бы трудно жить без друзей из Баварии и Саксонии, романтиков и мистиков, приобщавших его к иррациональным истинам и тайнам, которые не произрастают на почве Беллака.

Из этого душевного раздвоения родилась книга «Зигфрид и Лимузен». В произведениях прославившегося после войны немецкого литератора Зигфрида фон Клейста рассказчик узнает стиль и даже отдельные фразы своего друга детства Форестье, пропавшего без вести французского писателя. На самом деле Клейст и есть Форестье, который потерял память после ранения, был подобран на поле боя и как бы заново воссоздан в немецком госпитале; и вот этот француз стал вождем немецкой молодежи. «В школах уже вошло в обычай спрашивать учеников, как они представляют себе жизнь Зигфрида фон Клейста до ранения», и, если бы он сам не запретил этого, биографы сделали бы его потомком настоящего Клейста[29], Гёте или Вертера. Рассказчик пытается пробудить в этом человеке без памяти французские воспоминания. Он рассказывает Форестье, как тот жил, будучи французом. «Мы останавливались в каждом лесу, чтобы собирать грибы... Вы носили в кармане первый том Вовенарга... В два часа мы встретились с мэром, поклонником греческого языка... в три часа с преподавателем риторики в Лиможе, сторонником отмены классического образования». В конце романа рассказчик везет Зигфрида в Лимузен, что дало прекрасный повод писателю воспеть воздух родины и кантоны провинции.

Роман? Безусловно, но прежде всего эссе о Франции и Германии, написанное человеком, который не только хорошо знал обе страны, но и любил их. Впоследствии на основе «Зигфрида» будет сделана пьеса, которая принесет Жироду его первый театральный успех. Отметим, кстати, идею: человек, потерявший память и лишенный прошлого, может начать жить заново. Мы не раз еще встретим ее в произведениях Жироду (где довольный человек охотно отказывается от своей судьбы), а затем и у Ануйя.

В «Зигфриде» еще немало словесной игры и «жирандолей», но это всего лишь орнамент. Главная тема — франко-немецкая дружба — делает Жироду честь. Начиная с «Беллы», где хоть и сохраняется та же форма, что в «Сюзанне и Тихом океане» и «Жюльетте в стране людей» (Кокто назвал бы ее «поэзией романа»), содержание становится весомей, так как автор познает жизнь общества уже не по-школярски. В «Белле» рассказ ведется от лица Филиппа Дюбардо, сына великого Дюбардо из Министерства иностранных дел, то есть Филиппа Бертело. Картина семьи Бертело, этого сборища гениев, где астроном дядя Гастон демонстрирует карту звездного неба, а хирург, химик и финансист рассказывают о своих последних экспериментах, исполнена величия. «То было человечество, ведущее разговор с самим собой на самом краю неведомого. То было последнее слово науки — ответ Эйнштейну, Бергсону... Спенсеру[30], Дарвину. В другой семье злословили бы о родственниках, здесь признаются в своем разрыве — надо надеяться, временном — с Лейбницем и Гегелем». В «Белле» школяр местами дотягивает до гения.

Другая часть диптиха, где дается портрет Ребандара (Пуанкаре), написана безжалостно — ничто так не раздражало Жироду, как эксплуатация войны в политических целях. «Каждое воскресенье он открывал свой еженедельный памятник погибшим и, стоя над этими чугунными солдатами, куда более гибкими, чем он сам, притворялся, будто верит, что убитые просто отошли в сторонку, чтобы обсудить суммы немецких репараций, и шантажировал это молчаливое жюри, взывая к его молчанию. Мертвецы моей страны были приписаны к общинам, из которых набирают судебных исполнителей, и сутяжничали в аду с немецкими мертвецами. Во имя этих мертвых, превратившихся в вереницу теней, в туман, он славил нашу ясность, счетную систему и латынь в своих мнимо логичных, сварливых и нечистых речах... Война? Но ведь не каждому представляется подобный предлог, чтобы оправдать в собственных глазах отвратительное политическое честолюбие».

Это, возможно, несправедливо и преувеличенно, но прекрасно.

На фоне вендетты Ребандаров и Дюбардо расцветает любовь новых Монтекки и Капулетти — молодого Филиппа Дюбардо и двадцатипятилетней Беллы, вдовы сына Ребандара, высокой, тонкой и молчаливой женщины. У самого болтливого человека Франции — самая безмолвная невестка. «И всякий раз, как Ребандар отправлялся болтать к своим мертвецам, его невестка шла помолчать к живым». Это Ромео и Джульетта, Родриго и Химена [31], их любовь все время в опасности, потому что Ребандар грозит арестовать за должностное преступление отца любовника Беллы. Та пытается бороться с судьбой. «Она схватила одной рукой руку моего отца, другой — руку Ребандара и хотела соединить их». Неосуществимая задача, и, потрясенная неудачей, Белла падает бездыханной. «Вот трюк, который придумала Белла, чтобы освободить моего отца из тюрьмы,— умереть от разрыва сердца».

Странный роман: в нем есть незабываемые сцены, не имеющие отношения к сюжету, но вместе с тем построен он кое-как и наполовину не удался. Впрочем, Жироду и не стремился, так сказать, выиграть игру. «Английский роман,— говорил он,— в лучших своих образцах — это всегда выигранная партия. Английский роман пишется для того, чтобы быть прочитанным; французский роман пишется для того, чтобы быть написанным». Все романы Жироду — это своего рода ожерелья сверкающих куплетов, балеты стилизованных персонажей. В «Эглантине» он выводит молочную сестру Беллы, которая мечется между Востоком и Западом, между Моисеем и Фонтранжем, между двумя покровителями (в самом глубоком значении этого слова, совершенно напрасно скомпрометированного); это нежная и прозрачная молодая женщина без прошлого. Моисей любил свою жену Сарру, которая никогда не лгала, никогда не преувеличивала и не произнесла ни одного злого слова. В Эглантине он находит все черты своей умершей жены. Более того, Эглантина не в силах промолчать, когда дело касается друга, и краснеет, если не может сказать о человеке что-нибудь хорошее. Рядом с ней Моисей, который был некрасивым и даже безобразным, хорошеет, потому что любовь и великодушие делают человека прекрасным, и снова превращается в урода, когда Эглантина полюбила Фонтранжа. Искусственно? Разумеется. Но в каком *искусстве* нет *искусственности?* Оба слова сами говорят за себя. Для Жироду это было стилистическое упражнение, и в то же время он испытывает удовольствие, создавая этих молодых женщин, прекрасных и безмолвных, которые никогда не фальшивят, потому что всегда немы, и которых любят на рассвете, в тот миг, когда они пробуждаются, очищенные сном, «среди тимьяна и росы», как говорит двойник автора.

Вторая группа романов выстраивается вокруг «Жерома Бардини». Жером — родной брат Жироду, человек, который мечтает бежать от жизни, от собственной жизни и от людей. Этот почти сорокалетний мужчина любит свою жену Рене, но он потерпел поражение в своем первом поединке с жизнью и теперь горит желанием начать все заново, освободившись от прошлого, превратиться в другого Бардини, с новой плотью, воспитать этого двойника, дать ему в руки оружие и пожертвовать собою ради великой цели. Словом, он мечтает быть собственным сыном. Рене догадывается, что он хочет уйти: он не возобновил запасы мыла и одеколона. Она видит в этом предзнаменование. Жером оставляет свою одежду на берегу Сены и плывет навстречу новому единоборству с жизнью. Но он будет избегать женщин и узнает немножко счастья лишь рядом с ребенком, таким же беглецом, как он сам.

По-видимому, ностальгия по собственному детству, которое он так любил, не оставляет Жироду. Он всегда на стороне детей и животных против взрослых людей. Только детство обладает той свежестью чувств, которая позволяет творить поэзию и счастье из всего что придется, из школьных «изложений», из метрической системы, из «обыденщины захолустья». Только ребенку даны в спутники великие люди из истории и хрестоматий. Во Франции, как и в Америке, его травят «надзиратели» («The Kid» [32]). К Жерому Бардини дети относятся как к брату, потому что он сохранил капельку фантазии. Но господин Дин (редкое существо — мудрый учитель) предостерегает Жерома от обмана, который есть в поклонении детству: «Подумайте, что останется от вашего божества через несколько лет: обыкновенный человек». Эта причуда Жироду заставляет вспомнить Кокто, который тоже считал, что взрослые травят поэта, и не решался претендовать на место в Академии Взрослых.

«Выбор избранников» (1939) — последний и, пожалуй, самый человечный роман Жироду. Тридцатитрехлетняя Эдме живет в одном из городов Калифорнии со своим мужем инженером Пьером и двумя детьми, Жаком и Клоди. Все четверо любят друг друга; они как будто счастливы; но Эдме не может без слез слышать слово «счастье». Она испытывает мучительную тоску, чувство вины, обмана. Несмотря на всю свою добродетель, преданность, любовь,

она несет кару неверной жены, терзается угрызениями совести. Почему? Потому что в ее отношениях с мужем есть скрытая трещина. Пьер — красивый, мужественный и умный выпускник Политехнического института — страдает, чувствуя, что Эдме верна ему из порядочности, а вовсе не потому, что он — образец всех человеческих добродетелей. Он чувствует, что она любит его как жена, но его приводит в отчаяние мысль, что она была бы так же верна любому мужчине, который делил бы с ней брачное ложе.

После любви Эдме засыпает, а ведь Пьер был самым остроумным из всех студентов Политехнического института. Пьер — само совершенство, а Эдме нравятся легкомысленные, ненадежные и праздные мужчины. Ей нравятся легкомысленные сенаторы, легкомысленные торговцы пушками. «Поскольку всякие обязательства тяготили ее, она любила непостоянных людей. Из противоречия, вызывавшего у Пьера ярость, эта начитанная женщина ненавидела всякие литературные споры». Если клуб приглашал ее на чествование Андре Зигфрида[33], она удалялась в сад, где играла в пинг-понг с самым несерьезным человеком. За обедом, в то время как ее муж и сын беседовали исключительно о Расине или Ганди[34], Эдме с дочерью обсуждали чистоту судков и расположение солонок. Устав от домашних добродетелей, Пьер мечтает о Шарлотте Корде[35] и мадам дю Шатле. Эдме начисто лишена лиризма; она очень плохо рассказывала детям «Золушку» и «Кота в сапогах». «Пьер был вынужден вмешиваться, чтобы уточнить, сколько лет проспала Спящая Красавица и какова истинная длина шага, переводя на километры, волшебных сапог, которые Эдме называла семимильными. Приверженный к точности, как всякий человек, получивший техническое образование, он особенно страдал от посягательства на эти феерические единицы измерения».

Эдме чувствует эту трещину и, подобно Жерому Бардини, испытывает искушение бежать. Не с каким-нибудь мужчиной, а просто чтобы быть свободной, чтобы покончить с поцелуями, которыми они обмениваются по недоразумению, чтобы избавиться от причуд своего партнера. Но, даже бежав, Эдме раздражает Пьера. «Если бы когда-либо, поддавшись безумию, он сбился с пути, вы бы нашли его где-нибудь на краю Корфу, в уголке Парфенона или перед порталом Шартрского собора. Эдме вы найдете в скверике...» Вскоре она вернется к Пьеру, но для ее дочери начнется та же драма. Семейная шахматная партия будет продолжена с новым составом фигур: отец, мать, сын с невесткой, дочь и зять.

Все они изведали «большие чувства». Брали и сдавали цитадели любви и ненависти. Теперь они обедают, вспоминая о прошлом, подобно акробатам, болтающим после своего номера. Все в порядке, все не состоялось.

В романах Жироду страсти обычно утихают и кончаются примирением с жизнью. Он восторженно воспевает зарю, ребенка, юную девушку, но ему нравятся также чистые женщины и нежные старики. Грубые чувственные натуры ужасают его. Он хотел бы, чтобы чувственность прикрывалась умом, юмором и добродетелью. В. Дебидур справедливо заметил, что Парис и Елена, по мнению Жироду, не умеют любить. Любовь для них — это развлечение. Он предпочитает Индиану[36], которая говорит: «Ах, братец, любовь, право же, ничуть не забавна!»

Впрочем, персонажи для него — всего лишь предлог. Он вовсе не думает, что читатель 1930 года ждет от своих авторов романов-шедевров вроде «Госпожи Бовари» или «Принцессы Клевской». По правде говоря, этому читателю не так уж важно, что предлагают ему: роман или эссе, он ищет в книге некий аромат, особую манеру письма, культуру, присущую тому или иному писателю. Мы отправляемся за город не для того, чтобы любоваться пейзажем, а наслаждаться цветами и злаками, птицами и букашками. Шедевры — это статуи, которые следует ставить на перекрестках литературы. Если их слишком много, они загромождают дорогу. «Речь идет не о том, чтобы с помощью интриги и воображения возбуждать пресыщенное общество, но чтобы возродить во всех этих высохших ячейках — наших сердцах — представление о будущем». Истинный ценитель Жироду ищет в его романах не точно зафиксированные персонажи, а искрометный блеск ума, благородство характера и поэзию культуры.

III

В театре Жироду исповедовал простые и ясные идеи. Прежде всего театр не должен быть «реалистическим». В 1900—1910 годы авторы стремились к реализму в театре: это называлось свободным театром. «Ничего себе свободный театр! На сцене говорили: «Сейчас пять часов», и настоящий маятник бил пять раз. Свобода маятника вовсе не в этом!.. Вот если маятник бьет двести раз, тут-то и начинается театр... Театр — это значит быть реальным в ирреальном». Шекспир выводил на сцену духов и чудовищ. Жироду — привидение и ундину. Вот что говорит Ален: «Совершенно ясно,

что условности места, подстроенные встречи героев, монологи и наперсники не результат чьей-то прихоти, они присущи самой театральной форме». Надо, чтобы «драма уже закончилась в действительности к тому моменту, когда поэт представит ее нам; вот почему древняя история пользуется успехом в театре; знаменитые несчастья достаточно широко известны, так что зритель заранее знает, чем дело кончится, и отвлекается от своей эпохи и от своих личных забот». В этом один из секретов Жироду.

По аналогичным причинам язык сцены не должен копировать наиболее низменные выражения повседневной речи. Не все критики поняли это. Пьесы, где французский язык не был поруган и опошлен, они снабдили «эпитетом, который равнозначен, по-видимому, самым худшим оскорблениям, назвав их литературными... Если в ваших произведениях персонажи избегают этого снижения стиля и слова... если в их устах звучит сослагательное и условное наклонение и они способны различать глагольные времена, мужской и женский род, то есть если они вежливы, собранны и деликатны, если прибегают к монологу, рассказу, прозопопее и призывают к чему-нибудь, то есть если они охвачены вдохновением, умеют видеть, умеют верить, вам тотчас же скажут... что вы не театральный человек, а литератор». Короче, эти люди, совершенно напрасно признанные «театральными», которые называют любую тираду, какой бы прекрасной она ни была, тягомотиной, по-видимому, полагают, что для литературы открыты все области деятельности — мода, торговое мореходство и банк — за исключением одной: театра. Жироду восстал против этой ереси и заставил признать свой литературный театр, который по праву можно назвать хорошей литературой.

Другая ересь: говорят, что публика имеет право понимать. «Идите смотреть лишь то, что вам понятно»,— повторяют ей уже полстолетия. «Пойдите на «Тоску» [37]; когда вам покажут, как двенадцать карабинеров стреляют из мушкетов в ее любовника, вы имеете все шансы понять, что его убивают. Пойдите на «Испорченных» [38], вам станет понятно, что накануне свадьбы вы вовсе не заинтересованы в том, чтобы похоронить свою холостяцкую жизнь в рядах наемников...» К счастью, настоящая публика не понимает, а чувствует. А тот, кто хочет понимать в театре, не понимает театра... «Театр не теорема, а зрелище; не урок, а приворотное зелье... Вы находитесь в театре, то есть в царстве света и радости, прекрасных пейзажей и воображаемых лиц; наслаждайтесь этим пейзажем, цветами, лесами, вершинами и безднами спектакля; все остальное — теология».

«Утверждение, что между театром и религиозным праздником существует связь, стало общим местом, которое справедливо, как и многие другие общие места. Первыми трагедиями были ритуальные драмы и мистерии. «Лучшее место для театра — на паперти». Публика идет туда не для того, чтобы увидеть свою повседневную жизнь, а чтобы услышать исповедь, проливающую свет на их собственные судьбы. Кальдерон — это человечество, исповедующееся в своей тоске по вечности. Корнель выражает его достоинство, Расин — слабость, Шекспир — его вкус к жизни, Клодель — греховность и надежду на спасение».

Итак, Жироду без колебаний использовал в театре все свое очарование просвещенного поэта, свой прекрасный слог, греческие и лимузенские образы. Он и здесь остался самим собой. Однако дисциплина и требования театра окажутся для него благотворными и полезными. Необходимость вести диалог вовремя прервет его длинные перечисления. Он невольно станет искать выигрышную театральную реплику, меткую фразу, куплет, срывающий аплодисменты публики,— и добьется всего этого. Под влиянием Жуве он прояснит интригу, отчего она только выиграет. В романе «Зигфрид и Лимузен» действие порой как бы вязло в ненужных подробностях, в театре «Зигфрид и Лимузен» развертывается стремительно и легко.

В пьесах Жироду вы найдете те же темы, что и в его романах, которые преследуют его еще с Педагогического института, с Шатору, с Беллака. Это франко-германская тема, навеянная Андлером, Гёте и Сакс-Мейнингенами; это тема поэзии маленького городка, вдохновившая его на создание «Интермеццо»; тема разобщенности любящих, которую воплощают в «Выборе избранника» Эдме и Пьер, а позднее, в «Содоме и Гоморре», Жан и Лия; тема ненависти к войне, которая была лейтмотивом Дюбардо в «Белле», Броссара в «Битве с ангелом» и станет лейтмотивом Гектора в пьесе «Троянской войны не будет».

Театр Жироду не похож ни на какой другой. Порой кажется, что он приближается к Мариво, Мюссе или Аристофану; но это впечатление быстро рассеивается. Сходство тут мнимое. «Амфитрион 38», возможно, тридцать восьмая пьеса, посвященная легенде о Юпитере и Алкмене, но Жироду столь же далек от Мольера, как и от Плавта [39]. Тема Жироду — человеческая чистота Алкмены, которая одерживает победу над произволом богов. Те не умеют разговаривать со смертными. Чтобы понравиться им, они должны притушить блеск своих божественных очей. Комические недоразумения

Мольера здесь уступают место нежному мариводажу и забавным анахронизмам, которые подчеркивают ирреальность этой истории.

Какое будущее ожидает этот театр? Мнения на сей счет разделились. Некоторые продолжают восхищаться им и считают, что пьесы Жироду вскоре займут свое место среди произведений классиков. Другие полагают, что только отдельные удачные страницы (как, например, обращение Гектора к мертвым в «Троянской войне») вынырнут в антологиях, в то время как сама пьеса будет забыта. Третьих, наконец, раздражает юмор Жироду, по их мнению, этот театр обречен, потому что не принимает себя всерьез. У Расина, говорят они, не было ни сознательных анахронизмов, ни прециозности.

Этот пессимистический приговор представляется мне слишком строгим. Я уверен, что лучшие пьесы Жироду могут с успехом идти в наше время. Верно, что «Амфитрион», «Троянская война», «Электра», «Содом и Гоморра» намеренно анахроничны. Но это объясняется, с одной стороны, желанием прочно утвердиться на почве ирреального, а с другой стороны — тем, что в эпоху Жироду в театре господствовал стиль «парада». Дух Убю[40] возрождается в «Безумной из Шайо». В том же ключе решены «Новобрачные с Эйфелевой башни». Мы имели возможность убедиться в успехе, которым пользовалась в Нью-Йорке «Ундина». Хороший прием встретит у публики и «Троянская война», если «Комеди Франсез» возобновит эту постановку. Сюжет «Зигфрида и Лимузена» остается актуальным. Было бы неверным утверждать, что этот театр несерьезен. Жироду с легкостью манипулирует отнюдь не легковесными идеями. «Аполлон Беллакский» — маленькая пьеса с большой темой: безграничное тщеславие людей. «Дополнение к путешествию капитана Кука» не менее серьезно, чем произведения Вольтера и Дидро, и столь же умно.

Но особенно люблю я «Интермеццо», единственную пьесу, которая поэтично и правдиво рисует на сцене провинциальную, захолустную Францию. Противоречие между Изабеллой, вечным образом юной французской девушки, этой Генриеттой из «Ученых женщин»[41], с такой элегантной и уверенной силой сыгранной Валентиной Тессье, между Изабеллой, обучающей маленьких девочек арифметике, и надзирателем, олицетворяющим антипоэтическое начало,— это противоречие присуще и самому Жироду, жонглеру, играющему образами, и образцовому чиновнику, оно присуще и Франции в целом, вольтерьянской и рационалистичной, которая, однако же, совсем не прочь иногда встретиться где-нибудь на поляне у реки с привидением, вынырнувшим из прибрежного тумана.

IV

Жироду обращается с темами на манер музыканта. Какая-нибудь идея, будучи изложена, затем разрабатывается во всех тональностях, для правой и левой руки, для флейты, гобоя и контрабаса. Например, рассказчик в «Зигфриде» обнаруживает в «Франкфуртер цайтунг» фразы, которые могли бы принадлежать его другу детства Жаку Форестье, и переходит к газетам других стран: «Я получил «Чикаго трибюн», которую читал без всякого любопытства, так как мистеру Маккормику[42] даже не приходило в голову копировать Андре Жида; «Корреспонденсиа де Эспанья», у редактора которой не хватало воображения, чтобы вставлять в текст фразы из Марселя Пруста, и «Вестминстер газет», где Уэллс в очень редких случаях списывал у Франсиса Вьеле-Гриффена[43]».

Все эти странные перечисления обычно построены по образцу фуги. Чему учат юных девушек в Беллаке? «Мы узнавали, что в Швеции, сплошь покрытой лишайником, живут шведки, подобные снежному вулкану и ледяному пламени. Что малороссиянки подделывают почерк двадцати мужчин, в которых влюблены, сами пишут себе двадцать писем с предложением руки и сердца, отвечают на них двадцатью мотивированными отказами, после чего взирают на всех свысока. Что американки и американские студенты приезжают в Париж исключительно для изучения архитектуры и подсматривают в сердцах француженок, а потом копируют, не знаю уж какую, архитектуру счастья. Мы знали все о Туркестане, где жил султан, ярый враг гусениц и букашек, и, когда он отправлялся погулять в свой сад, перед ним шли три маленькие девочки, которые давили пальчиками насекомых».

Это перечисление стран и забавных подробностей, связанных с ними, занимает целых три страницы. Создается впечатление, что Жироду, писатель энциклопедической культуры, посвятил себя коллекционированию странных анекдотических сведений. Эта смесь эрудиции, фантазии и иронии превращает иные его романы в гениальную галиматью. Жироду обожает симметричные формулировки: «Порой это было в ту неделю, когда благоухали акации, и мы ели их мед с оладьями; когда жаворонки бороздили небо, и мы ели их с пирогами; порой это был день, когда рожь становится совсем золотой

и затмевает своей красотой пшеницу: мы ели ржаные блины». Этот параллелизм сам по себе ирреален.

Иногда Жироду применяет его к своим персонажам: «У Жюльетты Лартиг была куча рефлексов, и все — ложные: она давала пощечины в дни господних праздников, протягивала руку, чтобы узнать, хорошая ли погода, и, если одна из ресничек падала ей на щеку, она подбирала ее и принималась жевать. Она говорила сдвоенными контрастными фразами. Первая начиналась со слова «физически», вторая — «морально».

— Физически он очень плох,— говорила она.— Морально он прекрасен. В чувственном отношении она серьезна. В моральном — легкомысленна».

Перечисления, симметрия, эрудиция — вот некоторые элементы стиля Жироду. Если у него есть хорошая тема, он не может удержаться от ее повторения. Если он написал: «Купаясь в Рейне, Зельтен всегда нырял только с того места, с которого бросился в воду Шуман»[44],— то непременно добавит: «Верхом на лошади он перемахивал ту самую стену, с которой свалился Бетховен, что явилось, как говорят, причиной его глухоты». Порой кажется, что он одержим манией перечисления. «Все уже проснулись во Франции. Все уже проснулись в Валансей и Бюзансе, и в Рокфоре и Ливру, краю сыра, где его уже ели совсем свежим, запивая белым вином. Все уже открыли глаза, включая стрелков из лука в Уазе, которые под взглядом супруги в папильотках и без поклонников (*здесь проносится высоко-высоко тень Пенелопы*) натягивают свои луки красного дерева... Все уже проснулись, включая Моне, Бергсона, Фоша[45]. В Луанг-Прабанге, Кайенне и Браззавиле молодые и старые чиновники говорят себе, до чего же, наверно, сейчас здорово где-нибудь в Байе, Периге, Гапе».

Список великих людей и маленьких городков мог бы продолжаться до бесконечности. Я легко представляю себе такой текст, написанный Жироду: «Сельский врач задыхался. В Корньяке был рак, в Пейзаке плеврит, в Роньяке краснуха». Или же: «В Бергене было 35 градусов тепла, в Риме — 1, в Ницце — 0. В Канберре шел снег, в Исландии загорали голышом». Поэзия вездесущности объединяет индивидуум и Вселенную, садик кюре и планету. Кажется, что Жироду испытывает физическое удовольствие, транспонируя какую-нибудь музыкальную фразу на всех широтах. Рабле и Гюго тоже знали это опьянение словом, но раблезианская река кипела веселостью и остротами, бурный водопад Гюго выплескивал величавые эпитеты, а ручеек Жироду несет лишь чистые, свежие слова, имена юных девушек и французских городишек.

Некоторых читателей раздражают эти причуды слога, они видят в них суетность, педантизм, кривлянье. По правде говоря, педантизм Жироду безобиден, так как всегда компенсируется юмором. «Очень хороший ученик, который уравновешивает свое благоразумие отличника таинственным обаянием лентяя»,— как говорил Кокто. А вот Арагон: «Не знаю, как все это произошло. Могу лишь сказать, что я переменился. В один прекрасный день я обнаружил, что пристрастился к Жироду. Он уже не раздражал меня... Да, я даже полюбил его. Все это... И да простится мне, но я думаю, что полюбил тогда Францию». Вот таким мне видится Жироду: самым французским из всех совершенных французов. Правда, есть еще несовершенные французы, но это уж другая история.

Авиатор, гражданский и военный летчик, эссеист и поэт, Антуан де Сент-Экзюпери вслед за Виньи, Стендалем, Вовенаргом, вместе с Мальро, Жюлем Руа [1], а также несколькими солдатами и моряками принадлежит к числу немногих романистов и философов действия, которых породила наша страна. В отличие от



Антуан де Сент-Экзюпери

Киплинга он не просто восторгался людьми действия: он, подобно Конраду [2], и сам участвовал в деяниях, которые описал. На протяжении десяти лет он летал то над Рио-де-Оро, то над Андийскими Кордильерами; он затерялся в пустыне и был спасен владыками песков; однажды он упал в Средиземное море, а в другой раз — на горные цепи Гватемалы; он сражался в воздухе в 1940 году и вновь сражался в 1944-м. Покорители Южной Атлантики — Мермоз и Гийоме [3] — были его друзьями. Отсюда та достоверность, которая звучит в каждом его слове, отсюда же берет начало и жизненный стоицизм, ибо деяние раскрывает лучшие качества человека.

Однако Люк Эстан, написавший превосходную книгу «Сент-Экзюпери о самом себе», прав, говоря, что деяние никогда не было для Сент-Экзюпери самоцелью. «Самолет не цель, только средство. Жизнью рискуешь не ради самолета. Ведь не ради плуга пашет крестьянин» *. И Люк Эстан прибавляет: «Он пашет и не для того, чтобы просто провести борозды, но для того, чтобы их засеять. Действие для самолета — то же, что пахота для плуга. *Какие она сулит посевы и какой урожай можно будет собрать?*» Я полагаю, что ответить на этот вопрос можно так: правила жизни — вот что сеешь, а урожай — это люди. Почему? Да потому, что человек способен постичь только то, в чем он сам принимал непосредственное участие. Вот откуда возникала та тревога, которая на моих глазах терзала Сент-Экзюпери в Алжире, в 1943 году, когда ему не разрешали летать. Он терял контакт с землею, потому что ему отказывали в небе.

I. ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ ЭТАПЫ

Многие современники рассказывали об этой краткой, но полной событий жизни. Вначале был Антуан де Сент-Экзюпери, «сильный, веселый, открытый» мальчуган, который в двенадцать лет уже изобретал аэроплан-велосипед и заявил, что он взлетит в небо под восторженные клики толпы: «Да здравствует Антуан де Сент-Экзюпери!» Учился он неровно, в нем проявлялись проблески гения, но заметно было, что ученик этот не создан для школьных занятий. В семье его называют Король Солнце [4] из-за белокурых волос, венчающих голову; товарищи прозвали Антуана Звездочет, потому что нос его вздернут к небу. В действительности он уже тогда был Маленьким принцем, надменным и рассеянным, «всегда радостным и бесстрашным». Всю жизнь он сохранял связь со своим

* Сент-Экзюпери А. де. Соч. М., «Гослитиздат», 1964, с. 9.

детством, он всегда оставался восторженным, любознательным и с успехом играл роль мага-волшебника, как бы в ожидании восторженных возгласов: «Да здравствует Антуан де Сент-Экзюпери!» И эти возгласы раздавались. Но только чаще говорили: «Сент-Экз, Антуан или Тонио», потому что он неизменно становился частицей внутренней жизни всех тех, кто его знал или читал его книги.

Никогда еще, пожалуй, призвание авиатора не проявлялось в человеке более явственно, и никогда еще, пожалуй, человеку не было так трудно осуществить свое призвание. Военная авиация согласилась зачислить его только в запас. Лишь когда Сент-Экзюпери исполнилось двадцать семь лет, гражданская авиация позволила ему стать летчиком, а затем начальником аэродрома в Марокко — в пору, когда страну эту раздирали противоречия: «Маленький принц становится важным начальником». Он публикует книгу «Южный почтовый» и приобщает небо к литературе, что не мешает ему оставаться смелым и энергичным пилотом, а затем техническим директором филиала компании «Аэропосталь» в Буэнос-Айресе — тут он работает бок о бок с Мермозом и Гийоме. Он попадает в многочисленные и тяжелые аварии. И только чудом остается в живых. В 1931 году он женится на вдове испанского писателя Гомеса Каррильо — Консуэло, уроженке Южной Америки: фантазия этой женщины приводит в восторг Маленького принца. Аварии продолжаются; то Сент-Экз чуть не разбивается во время чудовищного падения, то после вынужденной посадки он оказывается затерянным в песках. И, мучимый изнурительной жаждой в самом сердце пустыни, он испытывает острую потребность вновь отыскать «Планету людей»!

1939 год. Вспыхивает война. И хотя врачи упорно признают, что Сент-Экзюпери совершенно негоден к полетам (следствие многочисленных переломов и контузий), он в конце концов добивается зачисления в разведывательную авиагруппу 2/33. В дни вражеского вторжения после нескольких боев группу эту отправляют в Алжир и личный состав ее демобилизуют. В конце года Сент-Экз прибывает в Нью-Йорк, где мы с ним и встретились. Там он пишет книгу «Военный летчик», снискавшую огромный успех в Соединенных Штатах, а также во Франции, в то время оккупированной врагом. Я всей душой привязался к нему и охотно повторил бы вслед за Леоном-Полем Фаргом: «Я его очень любил и всегда буду оплакивать». Да и как было не любить его? Он обладал одновременно силой и нежностью, умом и интуицией. Он питал пристрастие к ритуальным обрядам, он любил окружать себя

атмосферой таинственности. Неоспоримый математический талант сочетался в нем с ребяческой тягой к игре. Он либо завладевал разговором, либо молчал, словно мысленно уносился на какую-нибудь иную планету.

Я бывал у него на Лонг-Айленд в большом доме, который они снимали с Консуэло, — там он писал «Маленького принца». Сент-Экзюпери работал по ночам. После обеда он разговаривал, рассказывал, показывал карточные фокусы, затем, ближе к полуночи, когда другие ложились спать, он усаживался за письменный стол. Я засыпал. Часа в два утра меня будили крики на лестнице: «Консуэло! Консуэло!.. Я голоден... Приготовь мне яичницу». Консуэло спускалась из своей комнаты. Окончательно проснувшись, я присоединялся к ним, и Сент-Экзюпери снова говорил, причем говорил он очень хорошо. Насытившись, он опять садился за работу. Мы пытались снова заснуть. Но сон был недолгим, ибо часа через два весь дом заполняли громкие крики: «Консуэло! Мне скучно. Давай сыграем в шахматы». Затем он читал нам только что написанные страницы, и Консуэло, сама поэт, подсказывала искусно придуманные эпизоды.

Когда генерал Бетуар[5] прибыл в Соединенные Штаты за вооружением, мы оба — Сент-Экз и я — вновь попросили зачислить нас на службу во французскую армию в Африке. Он уехал из Нью-Йорка на несколько дней раньше меня и, когда я сошел с борта самолета в Алжире, уже встречал меня на аэродроме. Вид у него был несчастный. Ведь Антуан так сильно ощущал узы, объединяющие людей, он всегда чувствовал себя в какой-то мере ответственным за судьбы Франции, и вот теперь он обнаружил, что французы разделены. Два генеральных штаба противостояли друг другу. Он был зачислен в резерв командования и не знал, разрешат ли ему летать. Ему было уже сорок четыре года, а он упорно и настойчиво добивался, чтобы ему позволили управлять самолетом «П-38», быстрой машиной, созданной для более молодых сердец. В конце концов благодаря вмешательству одного из сыновей Рузвельта Сент-Экзюпери получил на это согласие. А в ожидании он работал над новой книгой (или поэмой), которая позднее была названа «Цитадель».

Произведенный в чин майора, он сумел присоединиться к дорогой его сердцу разведывательной группе 2/33, группе «Военного летчика», но начальники, тревожась за его жизнь, неохотно разрешали ему полеты. Ему пообещали пять таких полетов, он вырвал согласие еще на три. Из восьмого полета над оккупирован-

ной в то время Францией он не возвратился. Он вылетел в 8 часов 30 минут утра, а к 13 часам 30 минутам его все еще не было. Товарищи по эскадрилье, собравшись в офицерской столовой, ежеминутно смотрели на часы. Теперь у него оставалось горючего всего на один час. В 14 часов 30 минут не осталось больше никакой надежды. Все долго хранили молчание. Потом командир эскадрильи сказал одному из летчиков:

«Вы выполните задание, порученное майору де Сент-Экзюпери».

Все закончилось так, как в романе Сент-Экза, и можно было легко представить себе, что, когда у него не осталось больше горючего и, быть может, надежды, он, подобно одному из своих героев, устремил самолет ввысь — к небесному полю, густо усеянному звездами.

II. ЗАКОНЫ ДЕЙСТВИЯ

Законы героического мира постоянны, и мы вправе ожидать, что обнаружим их в творчестве Сент-Экзюпери почти такими же, какими мы их знали в повестях и рассказах Киплинга.

Первый закон действия — дисциплина. Дисциплина требует, чтобы подчиненный уважал своего начальника; она требует также, чтобы начальник был достоин такого уважения и чтобы он со своей стороны уважал законы. Нелегко, совсем нелегко быть начальником! «О господи, я жил могучий, одинокий!»[6] — восклицает Моисей у Альфреда де Виньи. Ривьер, под началом у которого находятся летчики в «Ночном полете», добровольно замыкается в одиночестве. Он любит своих подчиненных, питает к ним какую-то сумрачную нежность. Но как может он открыто быть их другом, если он обязан быть суровым, требовательным, безжалостным? Ему трудно наказывать, больше того — он отлично знает, что наказание порою несправедливо, что человек не мог поступить иначе. Однако только строжайшая дисциплина оберегает жизнь остальных летчиков и обеспечивает регулярное несение службы. «Правила, — пишет Сент-Экзюпери, — похожи на религиозные обряды: они кажутся нелепыми, но они формируют людей» *. Порою необходимо, чтобы один человек принес себя в жертву ради спасения множества других. На плечи начальника ложится ужасная ответственность — избрать жертву, и, если приходится пожертвовать другом, он даже

* Сент-Экзюпери А. де. Соч. М., «Гослитиздат», 1964, с. 122.

не имеет права выказать свою тревогу: «Любите подчиненных, но не говорите им об этом» *.

Что дает начальник своим людям в обмен на их послушание? Он дает им «директивы»; для них он подобен маяку в ночи действия, указывающему летчику путь. Жизнь — это буря; жизнь — это джунгли; если человек не борется с волнами, если он не борется с густым переплетением лиан, он погиб. Постоянно подстегиваемый твердой волей начальника, человек побеждает джунгли. Тот, кто подчиняется, считает законной суровость того, кто им командует, если суровость эта играет роль постоянных и надежных доспехов, служит защите его жизни. «Эти люди... любят свое дело, и любят его *потому, что я строг*» **, — говорит Ривьер.

Что еще дает начальник людям, которыми он командует? Он дает им победу, величие, долгую память в сердцах современников. Созерцая воздвигнутый на горе храм инков, который один только уцелел от погибшей цивилизации, Ривьер вопрошает себя: «Во имя какой суровой необходимости — или странной любви — вождь древних народов принудил толпы своих подданных возвести этот храм на вершине и тем самым заставил их воздвигнуть вечный памятник самим себе?» *** На это какой-нибудь доброжелательный человек, без сомнения, ответил бы: «Разве не лучше было бы не строить этот храм, но зато и не заставлять никого страдать, возводя его?» Однако человек — существо благородное, и он любит величие больше удобств, больше счастья.

Но вот приказание отдано, люди начинают действовать, и тогда по законам героического мира в дело вступает дружба между сотоварищами. Узы общей опасности, общей самоотверженности, общих технических средств сначала рождают эту дружбу, а затем поддерживают ее. «Таковы уроки, которые преподали нам Мермоз и другие наши товарищи. Величие всякого ремесла, быть может, прежде всего в том и состоит, что оно объединяет людей: ибо ничего нет в мире драгоценнее уз, соединяющих человека с человеком» ****. Работать ради материальных благ? Какой самообман! Таким путем человек приобретает всего лишь прах и пепел. И это не может принести ему то, ради чего стоит жить. «Я перебираю самые неизгладимые мои воспоминания, подвожу итог самому важному из пережитого — да, конечно, всего значительней, всего

* Там же, с. 129.
** Там же, с. 123.
*** Там же, с. 154.
**** Там же, с. 190.

весомей были те часы, каких не принесло бы мне все золото мира». У богача есть сотрапезники и прихлебатели, у человека могущественного — придворные, у человека действия — товарищи, они же — и его друзья.

«Мы были слегка возбуждены, как на пиру. А меж тем ничего у нас не было. Только ветер, песок да звезды. Суровая нищета в духе траппистов[7]. Но за этим скудно освещенным столом горсточка людей, у которых в целом свете не осталось ничего, кроме воспоминаний, делилась незримыми сокровищами.

Наконец-то мы встретились. Случается, долго бредешь бок о бок с людьми, замкнувшись в молчании либо перекидываясь незначащими словами. Но вот настает час опасности. И тогда мы друг другу опора. Тогда оказывается — все мы члены одного братства. Приобщаешься к думам товарищей и становишься богаче. Мы улыбаемся друг другу. Так выпущенный на волю узник счастлив безбрежностью моря»*.

Находясь рядом с другими людьми в составе эскадрильи, в армии, на заводе или в спортивной команде, человек, забывая о самом себе, обретает себя. «Мы дышим полной грудью лишь тогда, когда связаны с нашими братьями и есть у нас общая цель; и мы знаем по опыту: любить — это не значит смотреть друг на друга, любить — значит вместе смотреть в одном направлении. Товарищи лишь те, кто единой связкой, как альпинисты, совершают восхождение на одну и ту же вершину»**. Именно потому, что товарищи по общему делу верят человеку, а он хочет быть достойным их доверия, он и становится в полном смысле слова человеком.

И, даже находясь вдали от своего отряда, он будет хранить в своем сердце эту потребность в понимании и одобрении своих товарищей. Затерянному в снегах, дошедшему до крайнего изнеможения Гийоме мучительно хотелось лечь на землю и уснуть последним сном: «Товарищи верят, что я иду. Все они верят в меня. Подлец я буду, если остановлюсь...»***. Впрочем, эта мужская дружба, это товарищество в свою очередь отличается суровостью: «Когда товарищ умирает... это никого не удивляет,— таково наше ремесло». И все же ни один вновь приобретенный друг не сможет заменить погибшего товарища: «Старых друзей наскоро не создашь!»****

* Там же, с. 191, 192.
** Там же, с. 284.
*** Там же, с. 196.
**** Там же, с. 189, 190.

Какую роль играет в этом героическом мире женщина? В произведениях Киплинга женщина выступает либо как подруга в опасностях и трудах («Голод»), либо как соблазнительница, отрывающая человека от его призвания («История семейства Гэдсби»)[8]. Порой в романах Сент-Экзюпери на заднем плане проходят жены летчиков — нежные, любящие, покорно обрекшие себя на жизнь, связанную с постоянным ожиданием человека, которого каждый день подстерегает смерть. В былые времена человек действия идеализировал женщину, с которой он был разлучен. Так, крестовые походы вызвали к жизни Прекрасных дам, Знатных дам средневековых героических песен. Но, когда наблюдаешь за героями Сент-Экзюпери, начинает казаться, что у летчика гораздо меньше времени грезить об отсутствующей возлюбленной, чем у солдата или моряка. Для летчика опасность более постоянна. Если глохнет мотор — это смерть. Если во время полета на большой высоте засорится баллон с кислородом, летчик засыпает вечным сном. Что для такого человека далекие города и женщины? Всего лишь остановка в пути. Юная девушка, которую мельком видит герой, на мгновение волнует его своей строгой красотою («Военный летчик»). Но что делать? Ему ведь надо лететь дальше.

Летчик отличается от всех других людей действия еще и тем, что мир его необычайно абстрактен. Когда смотришь на землю с огромной высоты, она кажется как бы пустой. Девять часов из десяти самолет парит над океаном, или над пустыней, или над джунглями. Между Марракешем и Дакаром людей так мало, что чудится, будто они еще не вполне осели на земле. Между Дакаром и Бразилией вообще нет следов человека. Да и в самой Бразилии — множество заболоченных мест и лесов, где никогда не ступает нога человека. Для воздушного путешественника климат и времена года — понятия неустойчивые. Он переходит от весны к зиме, а еще через несколько часов возвращается к лету. Жизнь для него поистине сон. Ей присущи безрассудство и внезапные перемены, свойственные сновидениям. Сент-Экзюпери рассказывает, что когда он впервые опустился на землю Африки, то пробыл там всего 30 секунд. Его уже ожидал другой самолет, к которому он, едва приземлившись, сразу же подрулил, подчиняясь сигналу. «Вы тотчас же отправитесь во Францию с почтой»,— сказал ему начальник, и Сент-Экзюпери немедленно улетел. Разве Африка может быть для летчика такой, какой она была для спаги или стрелка колониальных войск? Для летчика многие города — всего лишь взлетное поле, место для посадки. Где бы он ни побывал — в Мельбурне или

Чунцине, в Калькутте или Нью-Йорке, в Тунисе или Рио-де-Оро,— он увидит только взлетные дорожки, ангары, бензовозы, песок, утрамбованный грунт, да еще, быть может, несколько деревьев вдалеке.

Реальность для него — в другом месте. Реальность человеческого общества — это эскадрилья, это товарищи по воздушной линии; что касается реальности природы, то ее он познает с помощью самолета. Он познает ее, как крестьянин: «Земля помогает нам понять самих себя, как не помогут никакие книги. Ибо земля нам сопротивляется. Человек познает себя в борьбе с препятствиями. Но для этой борьбы ему нужны орудия. Нужен рубанок или плуг. Крестьянин, возделывая свое поле, мало-помалу вырывает у природы разгадку иных ее тайн и добывает всеобщую истину. Так и самолет — орудие, которое прокладывает воздушные пути, приобщает человека к вечным вопросам» *.

Состояние моря, морские течения, различные предвестники бурь, ясность небосвода — все это ведомо и понятно моряку, потому что он должен думать о спасении деревянного или металлического корпуса своего корабля. Летчик же привыкает вопрошать облака, ямы на воздушных дорогах и неровности почвы. Обратите внимание на то, как в книге «Планета людей» опытный летчик описывает Испанию своему товарищу, которому предстоит в первый раз лететь над этой страной. Он говорит не о городах, не о людях, но о каком-то ручье, который коварно размывает луг, о трех апельсиновых деревьях, что мешают приземлению, о стаде баранов, которое опасно своим неистовством. Перечтите строки об отступлении 1940 года; вот как оно выглядело с высоты птичьего полета: «И вот я лечу над дорогами, а по ним бесконечной рекой течет черная патока» **. Когда летчик говорит о людской реке, то для него это не поэтический образ, а просто точное и правдивое описание того, что он видит. Любое описание приобретает смысл только тогда, когда человек смотрит сквозь призму своей профессии. Летчик мыслит масштабами созвездий и континентов. Ну а что может знать о мире, скажем, чиновник?

«Старый чиновник, сосед мой по автобусу, никто никогда не помог тебе спастись бегством, и не твоя в том вина. Ты построил свой тихий мирок, замуровал наглухо все выходы к свету, как делают термиты. Ты свернулся клубком, укрылся в своем обывательском благополучии, в косных привычках, в затхлом провинциальном укладе; ты воздвиг этот убогий оплот и спрятался от ветра, от морского прибоя и звезд. Ты не желаешь утруждать себя великими задачами, тебе и так немалого труда стоило забыть, что ты — человек. Нет, ты не житель планеты, несущейся в пространстве, ты не задаешься вопросами, на которые нет ответа: ты просто-напросто обыватель города Тулузы. Никто вовремя не схватил тебя и не удержал, а теперь уже слишком поздно. Глина, из которой ты слеплен, высохла и затвердела, и уже ничто на свете не сумеет пробудить в тебе уснувшего музыканта, или поэта, или астронома, который, быть может, жил в тебе когда-то.

* Сент-Экзюпери А. де. Соч. М., «Гослитиздат», 1964, с. 173.
** Там же, с. 347.

Я уже не в обиде на дождь, что хлещет в окна. Колдовская сила моего ремесла открывает предо мною иной мир — через каких-нибудь два часа я буду сражаться с черными драконами и с горными хребтами, увенчанными гривой синих молний, и с наступлением ночи, вырвавшись на свободу, проложу свой путь по звездам» *.

Человек действия — поэт в самом высоком смысле слова, ибо он «тот, кто создает, тот, кто творит» [9]. Я любил слушать, как Сент-Экзюпери (на этот раз я говорю уже о человеке, а не о писателе) описывал какое-нибудь событие. Порой — даже находясь в обществе друзей — он долго хранил молчание. Внезапно, когда кто-нибудь касался волновавшей его темы, он оживлялся и стремительно вступал в разговор. Разбирая какую-нибудь проблему стратегии или даже политики, он делает ее очень ясной и простой, потому что видит все как бы с высоты. Он говорит, как ученый, прибегая к самым точным словам и неоспоримым доводам. Но в то же время он говорит, как поэт. Люди и даже неодушевленные предметы словно оживают в его речах. Фраза течет свободно, она разделена на короткие периоды, никогда она не походит на ораторский оборот, она, точно жест, подтверждает мысль. Образы поражают новизной и неожиданностью, часто они берут начало в его профессии. Окружающие с восхищением слушают его до той минуты, когда, окончив свою поэму или завершив цепь доказательств, Сент-Экз вновь погружается в безмолвие, начинает показывать карточные фокусы или затягивает песню. Ибо существует еще один закон героического деяния: оно порождает людей, которым очень трудно приноравливаться к светским и социальным условностям.

* Там же, с. 181.

III. ТВОРЧЕСТВО

Можно ли назвать его книги романами? Едва ли. От произведения к произведению элемент вымысла в них все сокращается. Скорее это эссе о деянии, о людях, о Земле, о жизни. Декорация почти всегда изображает летное поле. И дело тут не в стремлении писателя прослыть специалистом, а в его тяге к искренности. Ведь именно так живет и мыслит автор. Отчего же ему не описывать мир сквозь призму своей профессии, коль скоро именно таким способом он, как всякий летчик, вступает в контакт с окружающим миром.

«Южный почтовый» — это самая романтическая книга Сент-Экзюпери. Летчик Жак Бернис, пилот компании «Аэропосталь», возвращается в Париж и встречает там подругу своего детства — Женевьеву Эрлен. Муж у нее человек посредственный; ее ребенок умирает; она любит Берниса и соглашается уехать с ним. Но почти тотчас же Жак понимает, что они не созданы друг для друга. Чего он ищет в жизни? Он ищет «сокровище», в котором заключена истина, «ключ к разгадке» жизни. Сначала он надеялся найти его в женщине. Неудача. Позднее он, как Клодель, надеялся найти его в Соборе Парижской богоматери, куда Бернис зашел, потому что он чувствовал себя слишком несчастным; но и эта надежда обманула его. Быть может, ключ к разгадке лежит в ремесле? И Бернис упорно, мужественно везет почту в Дакар, летя над Рио-де-Оро. Однажды автор находит труп Жака Берниса — летчика сразили пули арабов. Но почта была спасена. Она будет доставлена в Дакар в установленный срок.

«Ночной полет» относится к южноамериканскому периоду жизни Сент-Экзюпери. Для того чтобы почта, полученная из Патагонии, из Чили, из Парагвая, вовремя прибыла в Буэнос-Айрес, пилотам компании «Аэропосталь» приходится лететь ночью над нескончаемыми горными хребтами. Если там их настигает буря, если они сбиваются с пути, они обречены. Но их начальник, Ривьер, знает, что на такой риск необходимо идти. Вместе с Ривьером, вместе с одним из инспекторов, Робино, вместе с женой летчика Фабьена мы следим за продвижением трех самолетов во время грозы. Один из них, самолет Фабьена, сбивается с курса. Перед ним словно смыкаются цепи Кордильер. У летчика остается всего на полчаса горючего, он понимает, что надежды больше нет. И тогда он поднимается к звездам, туда, где нет ни одного живого существа, кроме него самого. Завоеватель легендарных сокровищ Фабьен погибнет. Молодая женщина, зажженная ею лампа, с такой любовью

приготовленный обед тщетно будут ожидать его. Тем не менее Ривьер, который также на собственный лад любил Фабьена, с холодным отчаянием занимается отправкой почты в Европу. Ривьер прислушивается к тому, как трансатлантический самолет «возникнет, пророкочет и растает», словно грозная поступь армии, движущейся среди звезд. Стоя перед окном, Ривьер думает:

«Победа... поражение... эти высокие слова лишены всякого смысла... Победа ослабляет народ; поражение пробуждает в нем новые силы... Лишь одно следует принимать в расчет: движение событий.

Через пять минут радисты поднимут на ноги аэродромы. Все пятнадцать тысяч километров ощутят биение жизни; в этом — решение всех задач.

Уже взлетает к небу мелодия органа: самолет.

Медленно проходя мимо секретарей, которые сгибаются под его суровым взглядом, Ривьер возвращается к своей работе. Ривьер Великий, Ривьер Победитель, несущий груз своей трудной победы» *.

«Планета людей» — это прекрасный сборник эссе, некоторые из них имеют форму новеллы. Рассказ о первом полете над Пиренеями, о том, как старые, опытные летчики приобщают к ремеслу новичков, о том, как во время полета происходит борьба с «тремя изначальными божествами — с горами, морем и бурей» **. Портреты товарищей автора: Мермоза, исчезнувшего в океане, Гийоме, который спасся в Андах благодаря своему мужеству и упорству... Эссе о «Самолете и планете», небесные пейзажи, оазисы, посадка в пустыне, в самом стане мавров, и рассказ о том дне, когда, затерявшись в ливийских песках, точно в густой смоле, сам автор едва не умер от жажды. Но сюжеты сами по себе мало что значат; важнее то, что человек, который обозревает с такой высоты планету людей, знает: «Один лишь Дух, коснувшись глины, творит из нее Человека» ***. За последние двадцать лет слишком много писателей прожужжали нам уши разговорами о слабостях человека. Наконец-то нашелся писатель, который говорит нам о его величии. «Ей-богу, я такое сумел,— восклицает Гийоме,— что ни одной скотине не под силу!» ****

* Сент-Экзюпери А. де. Соч. М., «Гослитиздат», 1964, с. 171.
** Там же, с. 187.
*** Там же, с. 293.
**** Там же, с. 194.

Наконец, «Военный летчик». Эта книга написана Сент-Экзюпери после короткой кампании — и поражения — 1940 года... Во время немецкого наступления во Франции капитан де Сент-Экзюпери и экипаж самолета получают от своего начальника, майора Алиаса, приказ совершить разведывательный полет над Аррасом. Вполне возможно, что во время этого полета их встретит смерть, смерть бесполезная, так как им поручено собрать сведения, которые они уже никому не смогут передать,— дороги будут безнадежно забиты, телефонная связь прервана, генеральный штаб переместится в другое место. Отдавая приказ, майор Алиас и сам знает, что приказ этот бессмыслен. Но что тут можно сказать? Никому и в голову не приходит сетовать. Подчиненный отвечает: «Слушаюсь, господин майор... Так точно, господин майор...» — и экипаж отправляется на выполнение ставшего бесполезным задания.

Книга состоит из размышлений летчика во время полета к Аррасу, а затем во время его возвращения посреди рвущихся вокруг вражеских снарядов и висящих над ним вражеских истребителей. Размышления эти возвышенны. «Так точно, господин майор...» Почему майор Алиас посылает своих подчиненных, которые являются в то же время его друзьями, на бессмысленную гибель? Почему тысячи молодых людей согласны погибнуть в ходе сражения, которое, судя по всему, уже проиграно? Потому что они понимают: участвуя в этом безнадежном бою, они поддерживают дисциплину в армии и укрепляют единство Франции. Они хорошо знают, что им не удастся за несколько минут, совершив несколько героических поступков и принеся в жертву несколько жизней, превратить побежденных в победителей. Но они знают также, что поражение можно превратить в отправной пункт на пути к возрождению нации. Почему они сражаются? Что ими движет? Отчаяние? Вовсе нет.

«Есть истина более высокая, чем все доводы разума. Что-то проникает в нас и управляет нами, чему я подчиняюсь, но чего не сумел еще осознать. У дерева нет языка. Мы — ветви дерева. Есть истины очевидные, хотя их и невозможно выразить словами. Я умираю не для того, чтобы задержать нашествие, потому что нет такой крепости, укрывшись в которой я мог бы сопротивляться вместе с теми, кого люблю. Я умираю не ради спасения чести, потому что не считаю, что задета чья-либо честь,— я отвергаю судей. И я умираю не от отчаяния. И все-таки я знаю: Дютертр, который сейчас смотрит на карту, рассчитает, что Аррас находится где-то там, на курсовом угле сто семьдесят пять градусов, и через полминуты скажет мне:

— Курс сто семьдесят пять, господин капитан...

И я возьму этот курс»*.

Так размышлял французский летчик в ожидании гибели над охваченным пламенем Аррасом; и до тех пор, пока у таких людей будут такие мысли и пока они будут излагать их столь возвышенным языком, французская цивилизация не погибнет. «Слушаюсь, господин майор...» Сент-Экз и его товарищи не скажут ничего другого. «Завтра мы тоже ничего не скажем. Завтра для свидетелей мы будем побежденными. А побежденные должны молчать. Как зерна»**.

Испытываешь крайнее изумление, что нашлись критики, которые сочли эту прекрасную книгу «пораженческой». А вот я не знаю другой книги, которая вселяла бы большую веру в будущее Франции.

«Поражение... Победа... (повторяет автор вслед за Ривьером). Я плохо разбираюсь в этих формулах. Есть победы, которые наполняют воодушевлением, есть и другие, которые принижают. Одни поражения несут гибель, другие — пробуждают к жизни. Жизнь проявляется не в состояниях, а в действиях. Единственная победа, которая не вызывает у меня сомнений, это победа, заложенная в силе зерна. Зерно, брошенное в чернозем, уже одержало победу. Но должно пройти время, чтобы наступил час его торжества в созревшей пшенице»***.

Французские семена прорастут. Они уже пустили ростки с той поры, когда был написан «Военный летчик», и новая жатва близится. И Франция, которая долго страдала, терпеливо ожидая новой весны, сохраняет признательность Сент-Экзюпери за то, что он ни разу не отрекся от нее.

«Раз я неотделим от своих, я никогда от них не отрекусь, что бы они ни сделали. Я никогда не стану обвинять их перед посторонними. Если я смогу взять их под защиту, я буду их защищать. Если они покроют меня позором, я затаю этот позор в своем сердце и промолчу. Что бы я тогда ни думал о них, я никогда не выступлю свидетелем обвинения...

Вот почему я не снимаю с себя ответственности за поражение, из-за которого не раз буду чувствовать себя униженным. Я неотделим от Франции. Франция воспитала Ренуаров, Паскалей, Пасте-

* Сент-Экзюпери А. де. Соч. М., «Гослитиздат», 1964, с. 366—367.
** Там же, с. 419.
*** Там же, с. 397.

ров [10], Гийоме, Ошедэ. Она воспитала также тупиц, политиканов и жуликов. Но мне кажется слишком удобным провозглашать свою солидарность с одними и отрицать всякое родство с другими.

Поражение раскалывает. Поражение разрушает построенное единство. Нам это угрожает смертью; я не буду способствовать такому расколу, сваливая ответственность за разгром на тех из моих соотечественников, которые думают иначе, чем я. Подобные споры без судей ни к чему не ведут. Мы все были побеждены...» *.

Признавать свою собственную, а не только чужую ответственность за поражение — это не пораженчество; это справедливость. Призывать французов к единству, которое сделает возможным будущее величие,— это не пораженчество; это патриотизм. «Военный летчик», без сомнения, останется в истории французской литературы книгой столь же значительной, как «Рабство и величие солдата».

Разумеется, я не стану даже пытаться «объяснить» «Маленького принца». Эта «детская» книга для взрослых изобилует символами, и символы ее прекрасны, потому что они кажутся одновременно прозрачными и туманными. Главное достоинство произведения искусства заключается в том, что́ оно выражает само по себе, независимо от абстрактных концепций. Кафедральный собор не нуждается в комментариях, как не нуждается в аннотациях звездный небосвод. Я допускаю, что «Маленький принц» — некое воплощение Тонио-ребенка. Но подобно тому, как «Алиса в Стране Чудес» [11] была одновременно и сказкой для девочек, и сатирой на викторианское общество, так и поэтическая меланхолия «Маленького принца» заключает в себе целую философию. «Короля тут слушают лишь в тех случаях, когда он приказывает сделать то, что и без этого осуществилось бы; фонарщика тут уважают потому, что он занят делом, а не самим собою; делового человека тут осмеивают, так как он полагает, что можно «владеть» звездами и цветами; Лис тут позволяет приручить себя, чтобы различать шаги хозяина среди тысяч других. «Узнать можно только те вещи, которые приручишь,— говорит Лис.— Люди покупают вещи готовыми в магазинах. Но ведь нет таких магазинов, где торговали бы друзьями, и потому люди больше не имеют друзей» **.

«Маленький принц» — творение мудрого и нежного героя, у которого было много друзей.

* Там же, с. 399—400.
** Там же, с. 392.

Теперь следует поговорить о «Цитадели», посмертно изданной книге Сент-Экзюпери: он оставил для нее множество набросков и заметок, но у него не хватило времени, чтобы отшлифовать это произведение и поработать над его композицией. Вот почему так трудно судить об этой книге. Сам автор, несомненно, придавал «Цитадели» большое значение. То был как бы итог, обращение, завещание. Жорж Пелисье, который был в Алжире близким другом Сент-Экза, утверждает, что в этом сочинении следует видеть квинтэссенцию мыслей писателя; он сообщает нам, что первый набросок носил заглавие «Владыка берберов» и одно время Сент-Экзюпери хотел назвать эту поэму в прозе «Каид» [12], но затем вернулся к первоначальному варианту заглавия, «Цитадель». Еще один из друзей писателя, Леон Верт [13], пишет: «Текст «Цитадели» — всего лишь оболочка. И самая внешняя. Это собрание заметок, записанных с помощью диктофона, заметок устных, заметок беглых... «Цитадель» — это импровизация».

Другие высказывались более сдержанно. Люк Эстан, который так восхищается Сент-Экзюпери, автором «Ночного полета» и «Планеты людей», признается в том, что он не приемлет «этот монотонный речитатив восточного владыки-патриарха». А ведь этот «монотонный речитатив» занимает сотни страниц. Кажется, что неумолимо течет песок: «Набираешь в горсть песку: искрятся красивые блестки, но они тотчас же исчезают в монотонном течении, в котором увязает и читатель. Внимание рассеивается: восхищение уступает место скуке». Это правда. Уже сама природа произведения таит в себе опасность. Есть нечто искусственное в том, что современный нам житель Западной Европы усваивает тон, присущий книге Иова. Евангельские притчи возвышенны, но они лаконичны и полны тайны, между тем как «Цитадель» растянута и дидактична. В этой книге, конечно же, есть кое-что от «Заратустры» [14] и «Речей верующего» Ламенне, конечно же, ее философия остается философией «Военного летчика», но нет в ней жизненного стержня.

И все-таки блестки, остающиеся в тигле после чтения этой книги, из чистого золота. Ее тема в высшей степени характерна для Сент-Экзюпери. Старый владыка пустыни, который делится с нами своей мудростью и опытом, был в прошлом кочевником. Затем он понял, что человек может обрести мир, только если он воздвигает свою цитадель. Человек испытывает потребность в собственном крове, в своем поле, в стране, которую он может любить. Груда кирпичей и камней — еще ничто, ей не хватает души зодчего. Цитадель возникает прежде всего в сердце человека. Она соткана

из воспоминаний и обрядов. И самое главное — хранить верность этой цитадели, «ибо мне никогда не украсить храм, если я каждое мгновение начинаю возводить его заново». Если человек рушит стены, желая обрести этим свободу, он сам уподобляется «полуразрушенной крепости». И тогда им овладевает тревога, потому что он перестает ощущать свое реальное существование. «Мои владения — это не стада, не поля, не дома и не горы, это нечто совсем иное, это то, что главенствует над ними и связует их воедино».

И цитадель и жилище скреплены узами определенных отношений. «И обряды занимают такое же место во времени, какое занимает жилище в пространстве». Хорошо, когда время также представляет собою как бы некое сооружение и человек постепенно переходит от праздника к празднику, от годовщины к годовщине, от одного сбора винограда к другому. Уже Огюст Конт, а вслед за ним Ален доказывали важность церемоний и торжественных обрядов, ибо без этого, считали они, не может существовать человеческое общество. «Я вновь учреждаю иерархию,— говорит владыка пустыни.— Сегодняшнюю несправедливость я преобразую в завтрашнюю справедливость. И таким путем я облагораживаю свое царство». Сент-Экзюпери, подобно Валери, восхваляет условности. Ибо если уничтожить условности и забыть о них, человек снова становится дикарем. «Несносный болтун» упрекает кедр за то, что он не пальма, он хотел бы уничтожить все вокруг и стремится к хаосу. «Однако жизнь противится беспорядку и стихийным наклонностям».

Такая же строгость и в вопросах любви. «Я замыкаю женщину в браке и повелеваю побивать камнями неверную супругу, уличенную в прелюбодеянии». Разумеется, он понимает, что женщина — существо трепетное, она вся во власти мучительного желания быть нежной и потому взывает к любви во мраке ночи. Но тщетно станет она переходить из шатра в шатер, ибо ни одному мужчине не дано удовлетворить ее желания полностью. А раз так, для чего разрешать ей менять супруга? «Я спасаю только ту женщину, которая не преступает запрета и дает волю своим чувствам лишь в мечтах. Я спасаю ту, которая любит не любовь вообще, а лишь того мужчину, чей облик воплотил для нее любовь». Женщина также должна воздвигнуть цитадель в своем сердце.

Кто так повелевает? Владыка пустыни. А кто повелевает владыкой пустыни? Кто диктует ему это почтение к условностям и прочным узам? «Упрямо я поднимался к богу, чтобы вопросить его о смысле вещей. Но на вершине горы я обнаружил только тяжелую глыбу черного гранита, она-то и была богом». И он молит бога вразумить его. Однако гранитная глыба остается непроницаемой. И должна вовеки пребывать такой. Бог, который разрешает себя разжалобить,— уже не бог. «Он уже не бог и тогда, когда прислушивается к молитве. Впервые в жизни я постиг, что величие молитвы состоит прежде всего в том, что она не находит отклика, в том, что это общение между верующим и богом не омрачается неприглядной сделкой. И урок молитвы — это урок молчания. И любовь возникает только тогда, когда уже не ждут дара. Любовь — это прежде всего упражнение в молитве, а молитва — упражнение в молчании».

Вот, быть может, последнее слово мистического героизма.

IV. ФИЛОСОФИЯ

Были люди, которым хотелось бы, чтобы Сент-Экзюпери удовольствовался тем, что он писатель, небесный путешественник, и они говорили: «Зачем он постоянно пытается философствовать, когда он отнюдь не философ». А вот мне как раз нравится, что Сент-Экзюпери философствует.

«Надо думать с помощью своих рук»,— писал некогда Дени де Ружмон[15]. Летчик думает с помощью всего своего тела и с помощью своего летательного аппарата. Самый прекрасный образ, созданный Сент-Экзюпери, даже более прекрасный, чем образ Ривьера,— это образ человека, чье мужество исполнено такой простоты, что рассказывать о его мужественных поступках было бы смешно.

«Ошедэ — бывший сержант, недавно произведенный в младшие лейтенанты. Разумеется, образования ему не хватает. Сам он никак не мог бы объяснить себя. Но он слажен, он целен. Когда речь идет об Ошедэ, слово «долг» теряет всякую напыщенность. Каждый хотел бы так исполнять свой долг, как его исполняет Ошедэ. Думая об Ошедэ, я корю себя за свою нерадивость, лень, небрежность и прежде всего за минуты неверия. И дело тут не в моей добродетели: просто я по-хорошему завидую Ошедэ. Я хотел бы существовать в той же мере, в какой существует Ошедэ. Прекрасно дерево, уходящее своими корнями глубоко в почву. Прекрасна стойкость Ошедэ. В Ошедэ нельзя обмануться» *.

Мужество не может возникнуть в результате ловко составленной речи, оно рождается из своего рода наития, которое становится действием. Мужество — это реальный факт. Дерево — это реальный

* Сент-Экзюпери А. де. Соч. М., «Гослитиздат», 1964, с. 388.

факт. Пейзаж — это реальный факт. Мы могли бы мысленно разъять на составные части эти понятия, прибегнув к анализу, но это было бы пустым занятием и только нанесло бы им ущерб... Для Ошедэ быть добровольцем совершенно естественно.

Сент-Экзюпери относится пренебрежительно к отвлеченному мышлению. Он мало верит в различные идеологические построения. Он бы охотно повторял вслед за Аленом: «Для меня всякое доказательство заранее порочно». Как могут абстрактные понятия заключать в себе истину о человеке?

«Истина не лежит на поверхности. Если на этой почве, а не на какой-либо другой апельсиновые деревья пускают крепкие корни и приносят щедрые плоды — значит, для апельсиновых деревьев эта почва и есть истина. Если именно эта религия, эта культура, эта мера вещей, эта форма деятельности, а не какая-либо иная дают человеку ощущение душевной полноты, могущество, которого он в себе не подозревал,— значит, именно эта мера вещей, эта культура, эта форма деятельности и есть истина человека. А здравый смысл? Его дело — объяснить жизнь, пусть выкручивается как угодно...» *

Что же такое истина? Истина — это не доктрина и не догма. Ее не постигнешь, присоединившись к какой-нибудь секте, школе или партии. «Истина человека — то, что делает его человеком» **.

«Чтобы понять человека, его нужды и стремления, постичь самую его сущность, не надо противопоставлять друг другу ваши очевидные истины. Да, вы правы. Все вы правы. Логически можно доказать все что угодно. Прав даже тот, кто во всех несчастьях человечества думает обвинить горбатых. Довольно объявить войну горбатым — и мы сразу воспылаем ненавистью к ним. Мы начнем жестоко мстить горбунам за все их преступления. А среди горбунов, конечно, тоже есть преступники...

К чему спорить об идеологиях? Любую из них можно подкрепить доказательствами, и все они противоречат друг другу, и от этих споров только теряешь всякую надежду на спасение людей. А ведь люди вокруг нас, везде и всюду, стремятся к одному и тому же.

Мы хотим свободы. Тот, кто работает киркой, хочет, чтоб в каждом ударе кирки был смысл. Когда киркой работает каторжник, каждый ее удар только унижает каторжника, но, если кирка в руках изыскателя, каждый ее удар возвышает изыскателя. Каторга не там, где работают киркой. Она ужасна не тем, что это тяжкий труд.

* Там же, с. 277.
** Там же, с. 286.

Каторга там, где удары кирки лишены смысла, где труд не соединяет человека с людьми» *.

Тот, кто создал столь относительное представление об истине, не может упрекать других людей за то, что их верования отличны от его собственных. Если истина для каждого — это то, что его возвеличивает, тогда вы и я, хотя мы и поклоняемся разным богам, можем ощутить между собою близость благодаря общему пристрастию к величию, благодаря нашей общей любви к самому чувству любви. Интеллект только тогда чего-нибудь стоит, когда он служит любви.

«Мы слишком долго обманывались относительно роли интеллекта. Мы пренебрегали сущностью человека. Мы полагали, что хитрые махинации низких душ могут содействовать торжеству благородного дела, что ловкий эгоизм может подвигнуть на самопожертвование, что черствость сердца и пустая болтовня могут основать братство и любовь. Мы пренебрегали сущностью. Зерно кедра так или иначе превратится в кедр. Зерно терновника превратится в терновник. Отныне я отказываюсь судить людей по доводам, оправдывающим их решения...» **

О человеке не следует спрашивать: «Какой он придерживается доктрины? Какому он следует этикету? К какой партии он принадлежит?» Главное: «Что он за *человек*», а не что он за индивид. Ибо в счет идет человек, принадлежащий к той или иной социальной группе, стране, цивилизации. Французы начертали на фронтонах своих общественных зданий: «Свобода, равенство, братство». Они были правы: это прекрасный девиз. Но при том условии, прибавляет Сент-Экзюпери, если сознают, что люди могут быть свободны, равны и могут чувствовать себя братьями только в том случае, если кто-то или что-то их объединяет.

«Что значит освободить? Если в пустыне я освобожу человека, который никуда не стремится, чего будет стоить его свобода? Свобода существует лишь для *кого-то,* кто стремится куда-то. Освободить человека в пустыне — значит возбудить в нем жажду и указать ему путь к колодцу. Только тогда его действия обретут смысл. Бессмысленно освобождать камень, если не существует силы тяжести. Потому что освобожденный камень не сдвинется с места» ***.

В этом же смысле можно сказать: «Солдат и его командир равны в нации». Верующие были равны в боге.

* Там же, с. 286—287.
** Там же, с. 398.
*** Там же, с. 406.

«Выражая бога, они были равны в своих правах. Служа богу, они были равны в своих обязанностях.

Я понимаю, почему равенство в боге не влекло за собой ни противоречий, ни беспорядков. Демагогия возникает тогда, когда за отсутствием общей веры принцип равенства вырождается в принцип тождества. Тогда солдат отказывается отдавать честь командиру, потому что честь, отдаваемая командиру, означала бы почитание личности, а не Нации».

И наконец, братство.

«Я понимаю происхождение братства между людьми. Люди были братьями в боге. Братьями можно быть только в чем-то. Если нет узла, связывающего людей воедино, они будут поставлены рядом друг с другом, а не связаны между собой. Нельзя быть просто братьями. Мои товарищи и я — братья *во* группе 2/33. Французы — братья *во* Франции» *.

Подведем итог: жизнь человека действия полна опасности; смерть все время подстерегает его; абсолютной истины не существует; однако жертвенность формирует людей, которые станут владыками мира, ибо они — владыки самих себя. Такова суровая философия летчика. Достойно удивления, что он извлекает из нее некую форму оптимизма. Писатели, проводящие жизнь за письменным столом, в которых медленно остывает жар души, становятся пессимистами, потому что они изолированы от других людей. Человеку действия неведом эгоизм, потому что он сознает себя частью группы товарищей. Боец пренебрегает мелочностью людей, ибо он видит перед собою важную цель. Те, кто вместе трудится, те, кто разделяет общую ответственность с другими, поднимаются над враждою.

Урок Сент-Экзюпери все еще остается живым уроком. «Тебе покажется, будто я умираю, но это неправда» **,— говорит Маленький принц; он говорит также: «И когда ты утешишься (в конце концов всегда утешаешься), ты будешь рад, что знал меня когда-то. Ты всегда будешь мне другом» ***.

Мы рады, что знали его когда-то; и мы всегда будем ему друзьями.

* Сент-Экзюпери А. де. Соч. М., «Гослитиздат», 1964, с. 407, 408.
** Там же, с. 506.
*** Там же, с. 504.

Среди молодых людей военного поколения самые лучшие — самые уязвимые. Они ищут опасности и находят смерть. Жан Прево был бойцом. Таким я впервые увидел его в Понтиньи — корпус наклонен вперед, словно навстречу возможному противнику, широкий лоб готов прошибить любое препятствие.



Жан Прево

Юный бык. «Тело должно быть крепким, чтобы решения ума могли отвердевать в нем, как в памятнике». Будучи атлетом, он тотчас вызвал на соревнование самых сильных в беге, в прыжках в длину и в высоту. Он не страшился спора ни с философами, ни с учеными на их собственной территории. Кто-то сказал об Олдосе Хаксли[1]: «Когда у него выдается пять свободных минут, он перечитывает энциклопедию». Жану Прево не к чему было даже перечитывать — он впитал ее в себя.

Он запомнил и систематизировал невероятное количество фактов. Его влекли к себе самые разнообразные дисциплины: анатомия, физиология, архитектура, техника различных отраслей искусства, техника различных видов спорта, военная техника. Он прочел — и прочел внимательно — Конта, Карла Маркса, Прудона[2] в противоположность многим другим, которые их отвергают или порицают, толком не зная. С первого знакомства я увидел в нем один из сильнейших умов нашего времени. Подчас с ним было трудно. Есть у него роман, где он описывает компанию молодых людей[3]. «Они были резки друг с другом,— говорит Прево,— из опаски показаться недостаточно естественными». Он и сам из неуверенности в себе бывал частенько резок с теми, кого любил, но за этими выпадами и наскоками скрывался верный и нежный друг.

В книжечке «Подобьем итог», теперь уже ставшей библиографической редкостью, он перечисляет, в чем видел свой долг. В Руанском лицее Корнеля (Прево был родом из Годервиля в Нормандии) аббат Вакандар, прекрасный и осмотрительный историк, познакомил его с доктриной католицизма. «Это была первая совокупность идей,— писал Прево,— которую я увидел и осознал в ее целостности». Ему предстояло отбросить этот внутренне последовательный катехизис, «не преступая при этом уважительности к церкви». Второй его долг был по отношению к самому себе: «В десять лет я был ужасно толст и вплоть до четырнадцати без устали боролся против жира и насмешек. Это привило мне вкус к предельному напряжению сил, а также к духовным богатствам». Атлетами рождаются немногие. Тело спортсмена — творение воли. Потом уже тело в свою очередь формирует сердце. Человек, одержавший победу над собой, не страшится других. Стиль писателя должен походить на стиль гимнаста. Никаких фиоритур. Себе самому Прево был обязан также обилием книг, прочитанных в юности, тетрадями, полными заметок, тысячами текстов, которые знал «назубок». (Ему нравилось это выражение: «Запоминание — дело тела и души, не ума»[4]). Ничто так не формирует человека, как многократное перечитывание фраз,

которые пришлись по сердцу, и повторение вслух тех, которые знаешь.

В семнадцать лет, в 1918 году,— встреча с Аленом, который станет его наставником в лицее Генриха IV. Для него, как и для многих других, это поворотный момент. Не потому, что Ален навяжет ему определенную систему мысли, но, напротив, потому, что тот научит его атлетическому сомнению. «Натура сильная и прекрасная пробуждает другие натуры, но каждая из них развивается затем по своим собственным законам». Впоследствии Прево станет социалистом, Ален останется радикалом; Прево будет сопротивляться влиянию Алена на свой стиль и приблизится к стилю научному; но, избрав иной путь, Прево сохранит чувство восхищения Аленом. Нужно прочесть в «Восемнадцатилетии» рассказ о том, как новый преподаватель философии прочел на уроке, к великому изумлению Прево и его одноклассников, оду Горация — ту, где Одиссей держит речь перед своими товарищами[5]. «Я до сих пор помню ликующий жест, которым Ален сопроводил последний стих: «Cras... iterabinus oequor...» Это ликование, я почувствовал, было рождено согласием могучего тела и прочитанных строк. Когда прозвенел звонок и он вышел, зажав под мышкой свой портфель, покачивая плечами, я уже любил его».

Немалая победа — стяжать привязанность Жана Прево тех лет, когда он, по собственным словам, был обозленным и жестким мальчиком: «Одинокие каникулы, бедность, начало военных действий в Арденнах, одичание, в свободные часы — нескончаемые уединенные блуждания в горах — вот откуда моя жесткость, моя неизменная мрачность, моя замкнутость — и моя слепая и смиренная нежность, едва я чувствовал любовь к себе». Подобно поколению Стендаля, поколение Прево было навсегда отмечено войной. Превыше всего оно ставило мужество, нравственное и физическое. Его воодушевляли шовинизм, порожденный войной, и в то же время мечта о всеобщей справедливости. Президент Вильсон воплощал для Прево и его товарищей сначала великую надежду, потом безмерное разочарование. Перемирие 1918 года было для них «переходом рубежа». Они верили, что оно несет им счастье, равенство, а натолкнулись на наглость нуворишей, на материальные трудности, на невозможность осуществления своих честолюбивых замыслов. Прибавьте к этому пылкие желания молодости, робость, порожденную бедностью и тем, что считаешь себя уродом. Ожесточение скоро переросло в ненависть. Драки с полицией, хмельная радость скандала. Уход в себя, цинизм.

И тут наступает для подростка эра Стендаля. Прежде он восхищался героями, которых предлагала ему школа. «Юный лицеист тщательно изучает теорию страстей и грустит, что у него нет под боком великолепного г-на Тэна, чтобы помочь ему влюбить в себя девицу, к которой он вожделеет». Тэн, Ренан — писатели второстепенные, сказал Ален, и его ученики открыли «Красное и черное». Прево по уши влюбился в Жюльена Сореля: «Я пытался моделировать свой ум — нестерпимо невежественный и нестерпимо грубый, казавшийся мне трусливым,— по образу и подобию Жюльена, тонкого и необузданного». Стендаль стал для него объектом культа, сочетавшим в себе преклонение перед личностью и жизненный ориентир. Ибо в самой вольной жизни Стендаля не меньше мудрости, чем в его произведениях, и Жан Прево в «Французских эпикурейцах» (одной из своих лучших книг) отлично показал, что подробности жизни Стендаля, как то было и с Эпикуром, драгоценны для его учеников. Один из товарищей Прево скажет впоследствии: «Он пришел в макú Веркора[6] через Стендаля». Суждение справедливое и глубокое, оно пришлось бы по вкусу Жану Прево, любившему цитировать короткие и яркие изречения, которых так много у Стендаля: «Все его наслаждения были опасливы». Или знаменитое: «Всякое здравое суждение оскорбляет» — одновременно эпиграмма и правило осторожности. «Распространять и исповедовать культ Стендаля полезно, доколе на свете немало еретиков и адептов этой веры, доколе имя Стендаля не по душе глупцам». Иначе говоря, доколе существуют люди и доколе они лгут.

«Счастье, когда твое ремесло — твоя страсть»,— писал Стендаль. Но это верно лишь по отношению к писателю, который свободен. Сам же Бейль на протяжении десяти лет писал для заработка и продавал, чтобы жить, вещи бесславные. «Этот портрет,— добавлял Прево,— увы, портрет не одного Стендаля». Однако сам Прево, закончивший Педагогический институт, мог бы спастись от литературной поденщины преподаванием. Он это испробовал (подменял преподавателя риторики в лицее Мишле), но у него не было учительского призвания. Его потребностью было писать. Он предпочел заняться литературой, поселился в мансарде, голодал. Однако он был человеком настолько талантливым, что не мог оставаться долго незамеченным. Жан Шлюмберже обнаружил Прево, заставил читать Клоделя и прислушался к его замыслам: изучить те, еще никем не описанные чувственные ощущения, сокровенные и живые, которые возникают у человека, увлеченного спортом, и — шире — взаимосвязь тела и духа, исцеляющую страсти. План, обнаруживающий двойное влияние Алена — Стендаля. Шлюмберже представил Жана Прево Жаку Ривьеру[7], главному редактору «Нувель ревю франсез», и тот опубликовал его первые опыты. Прево оторвался от земли.

«Радость спорта» — плод аскетического познания «вечной» музыки и поэзии тела. Книга была нова и резка. Продано было всего тысяча двести экземпляров. Провал поразительный, если исходить из ее интеллектуальных достоинств, понятный, если учесть затрудненность стиля. Итак, едва взлетев, Прево пал на землю. На какое-то время его спасло то, что он вместе с Адриенной Монье руководил «Навир д'аржан»[8]. «Для чего я создан?» — вопрошал он себя. Он страдал от переливавшейся через край интеллектуальной энергии. Ему хотелось написать и «Опыт самонаблюдения», и «Послевоенную экономику», и очерки об эмоциях, и исследование о мимике актера. Что выбрать? Женитьба на Марсель Оклер, дочери талантливого архитектора, освежила в памяти Прево воспоминания о Виолле-ле-Дюке[9]. Так родилась замечательная книга о металлических конструкциях и инженере Эйфеле[10], внутренне связанная с философскими раздумьями Прево о воздействии духа на материю. Между тем изучение мимики потребовало наблюдений над людьми различных профессий, в том числе моряками. Тут он натолкнулся на сюжет романа: «Братья Букенкан» имели известный успех, Прево чуть не получил Гонкуровскую премию.

Мало-помалу жизнь Прево приобретала определенные очертания. У него родилось трое детей. Два года он читал лекции в Кембридже. Получил стипендию Блюменталя, неоценимую для молодого писателя. Совершил путешествие в Америку, откуда вывез забавную книгу «Юэсэния»; эта поездка расширила его кругозор. Ничто не ускользало от его любопытного взгляда. Теперь уже ясно вырисовывался облик писателя, которым он станет. Из всех его романов ближе всего к его собственной натуре была «Утренняя охота». Он описывал здесь содружество спортсменов, присущее им отношение к любви, к славе. В этом романе приводились слова Стендаля: «Грехопадение в политике всегда совершается из дружбы».— «Чем почтить мертвых, как не полнотой жизни?» — «Все эти молодые люди, презиравшие политику, догадывались тем не менее, как она волнует других». Однако этому роману недостает романтического начала. Подлинный Жан Прево — в его эссе и в «Восемнадцатилетии». Когда он обращался к исследованию технических приемов, ему не было равных: он с одинаковым искусством анализировал технику хирурга и технику поэта, приемы Тьерри де Мартеля[11] и дыхание Бодлера.

В «Портретах и характерах», изданных посмертно, ощущается великий моралист, которым он стал. Он полюбил короткие формулы: «Женская беззащитность не исключает агрессивности», «Любовь живет в грозах; мгновение покоя — и она мертва». Из методов Наполеона, тщательно им изученных, он извлек несколько максим: «Самый великий вождь должен тщательно вникать в мелочи», «Прежде чем приступить к исполнению, необходимо разработать избыточное количество планов», «Чтобы приказы были переданы, секретарю руководителя не следует иметь секретаря». К Наполеону он пришел через Стендаля, но, вероятно, ему нравился и сам Бонапарт. Энциклопедическому уму Прево, как и уму императора, была присуща любовь к широким обобщениям. Он был рожден, проживи он дольше, для великих произведений и великих деяний. Но война отняла у Франции Жана Прево, как и Сент-Экзюпери. Отняла лучших.

«Я ненавижу войну,— говорил он,— но воевать нужно». Начал он войну на относительно спокойном посту, в Гавре. После перемирия[12] он вернулся из Касабланки в Клермон и Лион. Тут он работал над диссертацией о Стендале, тут начал своего «Бодлера». Это не мешало ему принимать таинственных посетителей и время от времени исчезать в гренобльском маки́. В момент высадки союзников он был в Веркоре, командуя под именем капитана Годервиля отборным отрядом. Как всегда, физическая отвага и умственный труд были для него нераздельны — таковы были его натура и его принципы. В записных книжках Прево сохранились планы двух книг — о философии права и цивилизации, рассматриваемой под углом зрения средств коммуникации. «Рим,— говорил он,— был прежде всего мостом через Тибр. Цезарь был pontifex maximus — строитель мостов[13]. Мост, который он перекинул через Рейн[14], был, как он сам считал, самым крупным успехом его кампании». У Прево была при себе всего одна книга: «Опыты» Монтеня, идеального спутника для одинокого эпикурейца.

Как военачальник он стоил писателя. Он отбил несколько атак хорошо вооруженных немецких частей. Сын Прево Мишель, часто видевшийся с ним в ту пору, описал мне его: форменная тужурка, непокрытая голова, в одном кармане — кольт, в другом — Монтень. Первого августа 1944 года он попал в засаду на дороге в Виллар-де-Ланс и был сражен пулей. Ему было сорок три года, и его талант был в самом расцвете. Можно сказать о нем словами, которые он написал о Стендале: «Он был личностью, сильной по природе, его жизнь — всего лишь одежда, сохранившая форму тела».

АНДРЕ МАЛЬРО

«Мир стал похож на мои книги»,— писал Мальро. В своих романах он описывал риск, борьбу, революцию; и весь мир действительно был охвачен восстаниями и войнами.

Всю жизнь его влекла мужественная литература, где отвага и наслаждение ценились бы выше чувствительности. Дух эпохи



Андре Мальро

подтвердил его правоту. Чувствительность ценится в стабильные и досужие времена. Молодежь, выросшая под треск автоматов, искала более суровых наставников. Ее интересовал не столько анализ личности, сколько приобщение к массам. Творчество Мальро, которое, как и творчество Хемингуэя, вовлекало читателя в кровавую и героическую борьбу, должно было молодежи понравиться и понравилось.

Но в основе престижа Мальро — сопряженность жизни и творчества. Где-то он сказал, что писать стоит только мемуары. Его романы и есть транспонированные мемуары мужественного и умного человека. Мальро сам познал и пережил китайские события «Завоевателей» и «Удела человеческого»; он участвовал в испанской войне вместе с добровольцами «Надежды»; был в 1940 году танкистом, как герои «Альтенбургских орешников», командовал бригадой в кампанию освобождения Франции. Ветераны знают обо всем этом и уважают его. «Для многих из нас в молодости,— писал Гаетан Пикон,— Мальро был тем, кем Пеги, Баррес, а до них Шатобриан были для других». В еще большей степени, чем Шатобриан, Мальро создал шедевр из собственной жизни. Это не значит, что в ней не было затруднительных моментов. Авантюрист всегда рискует. На протяжении пятнадцати лет Мальро отдавал всего себя мировой революции, хотя и не вступал в коммунистическую партию. Мы увидим, как он повернул потом к национальной войне, голлизму и власти. «Человек, жаждущий сыграть свою биографию, как актер играет роль», одновременно автор и исполнитель драмы собственной жизни, он создал для себя прекрасные тексты. Что бы ни случилось в дальнейшем, успех обеспечен.

I. ПРЕДТЕЧА АБСУРДА

В наше время наделала немало шума абсурдность мира. Большая часть произведений Камю посвящена «абсурдному человеку», тому, кто измерил пропасть между упованиями человека и равнодушием вселенной. По правде говоря, мысль далеко не новая. Мальро, как и многие другие, цитирует Паскаля: «Вообразите множество людей, закованных в цепи и приговоренных к смерти, некоторых из которых ежедневно приканчивают на глазах у остальных, так что остающиеся в живых видят свой собственный удел в судьбе себе подобных... Таков образ удела человеческого». Да, в этом кроется суть абсурда. Смерть — «неопровержимое доказательство абсурдности жизни».

Для людей верующих проблема абсурдности бытия имеет очевидное решение. Для них вселенная не равнодушна; она покорна всемогущему богу, который внимателен к судьбе малейшей твари и которого можно смягчить молитвой. Смерть для них не конец всего, но начало подлинного существования. «Где же твоя победа, смерть?» Душа бессмертна, и присутствие бога наполняет ее блаженством. Однако для героев Мальро — Гарина и Перкена, Жизора и Маньена — бог мертв. К чему душа, если нет бога? Гарин нуждается в том, чтоб верить в абсурдность мира. «Без убеждения, без неотступной мысли о тщете мира человек бессилен, он не живет по-настоящему».

Мальро нигде не говорит, что он согласен с Гариным, и я не думаю, что он согласен с ним полностью. Но сам он утверждает: «Отсутствие целенаправленности, сообщенной жизни извне, стало условием действия». Это отсутствие раскрепощает действие. Коль скоро ничего нет, можно посягнуть на все. Таков, замечает Пьер де Буадеффр, «люциферов соблазн, перед которым самому Мальро удается устоять, но которому обычно поддавались «завоеватели» от Калигулы[1] до Гитлера». Человек с пустой душой легко пускается в самые дерзкие спекуляции. Что ему терять? Китайские террористы бросают свою жизнь на зеленое сукно. Эта ставка в их глазах не имеет никакой цены.

Но зачем же в таком случае? Разве не было бы естественней, коль скоро вселенная равнодушна, не кидаться в драку, навстречу пыткам и смерти, а просто жить в свое удовольствие? Гарин ведь сражается не ради «идеала». Он говорит с презрительной иронией о людях, утверждающих, будто они трудятся ради счастья человечества. «Эти кретины желают обоснования; но в данном случае есть лишь одно обоснование, не граничащее с пародией: самое результативное употребление собственной силы». Честолюбец? Гарину (в котором есть нечто, но только нечто, от молодого Мальро) не присуще честолюбие, которое планирует будущее и подготавливает очередную победу, расчетливое честолюбие Растиньяка, «но он ощущает в себе упорную, постоянную потребность в могуществе». Он не ждет от могущества ни денег, ни уважения, ни почета; оно ему нужно как таковое. «Он приходил к выводу, что осуществление могущества приносит своего рода облегчение, своего рода раскрепощение. Ему внятна была игра собой, он знал, что проигрыш ограничен смертью».

Мысли такого рода неизбежно то и дело натыкаются на смерть. Подчас она представляется разрешением проблемы. Дед

Берже* в «Альтенбургских орешниках» кончает с собой, как это сделал дед самого Мальро. И вот за день до смерти этот Дитрих Берже спрашивает брата: «Если бы ты мог выбрать себе жизнь по вкусу, какую бы ты выбрал? — А ты? — Честное слово, что бы там ни случилось, я, если б мне предстояло пережить вторую жизнь, не хотел бы иной, чем жизнь Дитриха Берже». Самоубийство уже заключено в словах «что бы там ни случилось»; а между тем этот человек любил свою жизнь и фанатически держался за то, чтоб быть самим собой. Возможно, именно поэтому он и наложил на себя руки.

У других персонажей Мальро мысль о смерти превращается в манию убийства. Эта беспощадность возникает главным образом у людей униженных. «Глубокое унижение порождает отрицание мира. Такого рода одиночество питается только упорным кровопролитием, наркотиками и неврозами». Немец Кляйн в «Завоевателях» сотрясаем ненавистью. «Не всегда же страдать одним и тем же. Мне вспоминается праздник, это было давно, когда я смотрел... Ах! Будь у меня револьвер и несколько патронов, чтобы размозжить эту... не знаю, как сказать, эту... улыбку, что ли? Вид всех этих харь, никогда не остававшихся без жратвы! Да, дать им всем понять, что нечто, именуемое человеческой жизнью, все же существует». И еще: «Революция, что это такое? Я скажу тебе: никто не знает. Но прежде всего — в мире слишком много нищеты, не только отсутствия денег, но... того, что всегда существуют богачи, которые живут, и другие, которые не живут».

Это не жалость — чувство, героям Мальро малодоступное, к которому многие из них отнеслись бы даже с презрением. Это потребность отвоевать для себя и для других человеческое достоинство. «Что вы называете достоинством?» — спрашивают у Кио («Удел человеческий»). Он отвечает: «Обратное унижению». Не такой уж плохой ответ. Достоинство — это уважение, которое человек должен питать к себе самому и которого он может требовать от других. Когда достоинство не отстаивается, оно превращается в унижение, а унижение ведет к терроризму.

Хонг («Завоеватели») избавился от нищеты, но не забыл ее уроков и того окрашенного бессильной ненавистью видения мира, которое нищета порождает. «Существуют только две расы, — говорит он, — отверженные и все остальные». Он обнаружил, что не столько ненавидит благополучие богачей, сколько завидует их самоуважению. «Бедняк, — говорит он еще, — не может уважать себя». Он не испытывал бы этого чувства, верь он, как его предки, что бытие не сводится к индивидуальной жизни. Но эту веру он утратил. Поэтому удел человеческий предстал ему во всей своей абсурдности, так что он цепляется за единственно оставшееся: свою ненависть. Он ненавидит идеалистов, поскольку они утверждают, будто что-то налаживают. Хонг не хочет, чтоб что-либо наладилось. Он анархист. Это экстремистская позиция человека, осознающего себя абсурдным. Есть позиции более конструктивные. Их прибежище — действие.

* Имя героя «Альтенбургских орешников», эльзасца, может читаться как французское Берже и как немецкое Бергер.— *Прим. перев.*

II. АВАНТЮРА И ДЕЙСТВИЕ

«Жизнь не более чем камень, брошенный в океан, но, если знаешь это, ставишь на карту саму траекторию». Есть, однако, множество способов поставить жизнь на карту, множество форм риска. Молодой Мальро выбрал революционную борьбу. Не потому, что верил в коммунистическую революцию. Марксистские идеи всегда были ему чужды. Среди его героев есть коммунисты: Бородин, Кио. Жизор, отец Кио, говорит: «У меня нет желания посетить Москву. Во мне марксизм мертв. Кио видел в нем волевую устремленность, я вижу — фатализм». (Это не означает отрицания марксизма, но, если воспользоваться термином нашего времени, его «демификацию»). Гарин не захотел вступить в партию, зная, что не вынесет налагаемой ею дисциплины. Гарин народа не любит. Конечно, он предпочитает бедных богатым, поскольку бедные человечнее. Но ощущает в их человечности добродетель побежденных. «Я хорошо знаю, что, если б мы победили, они сделались бы тотчас отвратительны».

Героев Мальро интересуют больше поступки, чем теории. Разумеется, они отличаются один от другого своими идеями. И в гораздо большей степени, чем это признавалось. Один из критиков (Андре Руссо) написал: «Персонажи Мальро настолько неживые, что тотчас умирают в памяти читателя. Для меня все они — от Гарина до Венсана Берже — только дискутирующие силуэты с бомбой или револьвером в руке и метафизическими мозгами». Я не разделяю этого мнения. Гарин незабываем; террорист Хонг ужасающ; идеалист Ченг Дай удивительно человечен и богат оттенками; супружеская пара Кио — Мэй с их странной любовью — трагична; крупный делец Ферраль — яркий портрет. Но все эти люди не стремятся к тому, чтоб их воля стала пониманием. Им необходимо вырваться из

себя самих, из своего абсурдного сознания. Авантюра — их алиби. Риск — их стихия. «Как и всякое напряженное чувство, чувство опасности, исчезнув, оставило его опустошенным; он жаждал ощутить его вновь». Эта фраза относится к Чену, персонажу «Удела человеческого», но посмотрите, как приложима она к самому Мальро, который, едва избавившись от одной опасности, сознательно ищет другой и, расставшись с Интернациональной бригадой, бросается во французское Сопротивление.

До тех пор многие из его героев — и некоторые из лучших — были чужаками в стране, ради которой сражались. Гарин не китаец; Кио метис; Бородину безразличен Китай; Интернациональная бригада, по определению, состоит не из испанцев. Современный мечтатель, будь то англичанин Лоренс, сражающийся бок о бок с арабами[2], или американец Хемингуэй, который сражается рядом с испанскими республиканцами, чаще всего — человек, чуждый стране, за свободу которой готов отдать свою жизнь. Еще более парадоксально, что герой Мальро (до 1940 года) бьется даже не за идею — в партии ему не по себе. Он борется против богатых, могущественных, власть имущих; он ополчается на всеобщее тартюфство, как Ван Гог[3] на академизм; он борется, чтобы бороться. И все это без малейших иллюзий, с твердой уверенностью в том, что лицемерие возродится в иной форме. Это чисто самодовлеющее действие.

Мне представляется, что в тот день, когда Мальро увидел в де Голле героя себе по душе — человека, обольщавшегося в людях не многим более, чем он сам, но не чуждого своему делу, а, напротив, прочно с ним спаянного,— он почувствовал большое облегчение. Заставить авантюру служить порядку было разрешением проблемы. Сражаться за Францию, более того, сражаться за цивилизацию, за культуру — тут наконец было найдено нечто отвечавшее глубокой сущности Мальро. Франсуа Мориак, человек проницательной интуиции, предощутил эту эволюцию еще по выходе в свет романа «Удел человеческий», удостоенного Гонкуровской премии, которой буржуазное, капиталистическое общество увенчало в своего рода опьянении молодого человека, угрожавшего ему восстаниями, всеобщими забастовками и работавшего вместе с теми, кому предстояло вышвырнуть Европу из Азии.

«В странном обществе мы живем,— писал тогда Мориак,— оно старое, оно скучает, оно прощает все тому, кто сумеет его развлечь, пусть даже напугав... Талант его обезоруживает. Вот молодой человек, который с отроческих лет надвигался на него с кинжалом в руке. И что? Он талантлив; он талантливее всех других молодых людей своего поколения... И в год милостью божьей 1933-й одна книга покрывает все». Удивительней всего, что эта Гонкуровская премия и этот успех побудили Мориака представить себе возможность «вторжения удачи в судьбу, ориентированную на отчаяние». Он заключал: «В конце концов честолюбие — это тоже выход». В 1945 году Мориак выиграл пари, заключенное с самим собой, а Мальро стал министром.

Меня же все его книги поражали технической осведомленностью автора в самых разных областях. Существуют убийцы вроде Чена, созданные для грубого и примитивного действия. Но действие требует также руководителей, а руководители, чтоб командовать, должны знать суть дела. Мальро замечательно понял механику действий терроризма. Ему предстояло также понять правительственный механизм. Он знал, что в конечном итоге революцию может привести к победе только техника. «Вначале революция — просто огромная арена присвоения авторитета»,— говорит Гарсия («Надежда»); Эрнандес отвечает: «С этой милицией справились бы две тысячи солдат, знавших свое дело». И Хименес: «Храбрость — это нечто организуемое, нечто живущее и умирающее, ее нужно держать в порядке, как ружья...»

О войне Мальро говорит, как профессиональный солдат: «Убивать — проблема экономическая: как, потратив возможно больше металла и взрывчатки, потратить возможно меньше живого мяса». Американские генералы, с которыми мне довелось общаться в 1943—1945 годах, придерживались именно этого принципа. Не следует забывать, что Мальро был боевым летчиком, возглавлял эскадрилью, командовал республиканской авиацией в битве при Меделине. Эта компетентность придает его военным описаниям неоспоримую достоверность.

«Три самолета из Теруэля поднялись над площадкой, каждый ориентируясь на позиционные огни остальных, чтобы выстроиться в боевой порядок. Трапеция площадки под ними, теперь совсем крохотная, терялась в ночной огромности полей, которая, как казалось Маньену, вся нацелилась на эти жалкие огни...» «Один за другим, один, два, три, четыре, пять, шесть, семь самолетов вынырнули из облаков. Республиканские истребители были одноместными, с низко посаженными крыльями, их нельзя было спутать с «хейнкелями»; Маньен положил свой бинокль, все было ясно, он приказал сомкнуть строй своим трем самолетам. «Будь у нас порядочные пулеметы, мы, может, и выдержали бы»,— подумал он.

Но у него были все те же старые неспаренные «льюисы». «800 выстрелов в минуту×на 3 пулемета=2400. У каждого «хейнкеля» 1800 выстрелов×4=7200». В этом не было ничего нового, но повторять это себе снова и снова доставляло удовольствие».

Еще более удивительное — и достойное Бальзака — знание техники проявляет Мальро в понимании Ферраля, финансового воротилы. Я люблю сцену, когда Ферраль сходится лицом к лицу с «директорами крупных кредитных учреждений». «За послевоенные годы этот вертел, сидящий на кушетке, обошелся французской казне в восемнадцать миллиардов одними только государственными фондами. Прекрасно; как он говорил десять лет тому назад: «Человек, который спрашивает совета, куда ему поместить свое состояние, у лица, близко ему не знакомого, должен разориться — это справедливо». Формула могла бы принадлежать Гобсеку; это, по-моему, лестно. Гобсек был великим дельцом, и Мальро не ошибается.

Кривая его деятельной жизни точно обозначена заглавиями частей «Надежды»: I — «Лирическая иллюзия», она держалась недолго и уступила место трезвости отчаяния; II — «Апокалипсис в действии» — это война ради войны, терроризм ради терроризма; III — «Надежда». По ту сторону авантюризма восходит, подобно заре, воля к надежде. «Нет ста способов борьбы; есть только один — победить». Человек — совокупность своих поступков. Действуя, он обращается в историю. Да будет эта история настолько великой, насколько это возможно. Вот цель, вот выход из абсурда.

III. ЧЕЛОВЕК И ИСТОРИЯ

Мысли Мальро присущ космический размах. То, что он видит, всегда вызывает в его воображении былое. Попав в 1940 году в плен и глядя на своих товарищей, он обнаруживает у них (как Пруст узнавал в солдатах 1914 года французов Сент-Андре-де-Шана) готические лица и тысячелетнюю память бедствий. «Из-под этой тысячелетней привычки к невзгодам пробивается столь же тысячелетняя хитрость человека, его затаенная, пусть и хлебнувшая досыта горя, вера в терпение, может, та же, что питал некогда пещерный человек перед лицом голода... В нашей норе, оцепеневшей под палящим солнцем вечности, слышится доисторический шепот». Когда танки, лязгая гусеницами, въезжают в эвакуированную деревню, Мальро находит здесь извечные риги, жатвы, все тех же неизменных шавок.

«Я слышу, как гудит за этим живописным изобилием шмель веков, уходящих почти в такую же глубину, как и сам мрак ночи: риги, переполненные зерном и соломой, риги, где балки исчезают под навалом стручков, за всеми этими боронами, тростниковыми корзинами, дышлами, деревянными телегами, риги, где все — зерно, дерево, солома или кожа (металлы были реквизированы), окруженные угасшими кострами беженцев и солдат,— это риги готической эпохи; в конце улицы набирают воду наши танки, чудовища, преклонившие колена перед библейскими колодцами... О жизнь, как ты стара!»

Он любит оперировать тысячелетиями и внимать шепоту веков. Но, будучи очень умным, задает себе вопрос, насколько правомерно искать вечного человека в человеке наших дней. Такова одна из тем коллоквиума, составляющего значительную часть «Альтенбургских орешников». Эта прекрасная книга, одно из лучших произведений Мальро, вызывает в нашей памяти беседы в Понтиньи, Шарля дю Боса, Андре Жида, Поля Дежардена[4], и, если я не ошибаюсь, Мальро, описывая коллоквиум в Альтенбурге, видел перед собой Цистерцианское аббатство. Мне кажется, я узнаю черты Шарля дю Боса в графе Раво. Но чаще других Мальро предоставляет слово немецкому ученому Мёльбергу, излагающему идеи, близкие к идеям Фробениуса[5].

Мёльберг, специалист по Африке и древним цивилизациям, утверждает, что, погружаясь в глубь веков, предшествующих царству Ура[6], миру шумеров, ученый находит иные города, иные государства, пока наконец не натыкается на общество, напоминающее муравьиное, где над жрецами стоит Царь, могущество которого возрастает по мере роста луны, но которого убивают, если происходит лунное затмение. Этот Царь — он сам, человек, и в то же время он — Луна. Мы оказываемся в области космического, дорелигиозного сознания. «Убивают в вечности. Боги еще не родились». Позднее, будь то буддизм, иудаизм, христианство, ислам, весь известный нам мир станет мыслить религиозно. «Но ментальная структура, создаваемая космической цивилизацией, столь же несовместима с той, которую создает религия, сколь христианство несовместимо с вольтерьянским рационализмом». Где же тут вечный человек?

Существовали народности, так и не обнаружившие связи между половым актом и деторождением. Как заставить их понять христианство и благовещение? Существовали и такие, которые не знали обмена. Как объяснить им нашу экономику, наши социальные

структуры? В чем связь между нами и ними? «Только история, подобно богам, сообщает смысл бытию человеческому,— говорит Мёльберг.— Она связывает человека с бесконечностью... Мы люди только потому, что мыслим; но мыслим мы только то, что позволяет нам мыслить история, а сама она, очевидно, лишена смысла». Бессмысленность, однако, для нас нестерпима. Называем ли мы смысл историей или как-нибудь иначе. Нам необходим мир познаваемый.

«Знаем мы его или не знаем, только смысл, он один, может утолить нашу безумную потребность в жизни по ту сторону смерти. Коль скоро ментальные структуры исчезают безвозвратно, подобно плезиозаврам, коль скоро цивилизации годны лишь на то, чтобы, сменяя одна другую, сбрасывать человека в бездонную бочку небытия, коль скоро бытие человеческое продолжается лишь ценой неумолимой метаморфозы, совершенно несущественно, что люди передают друг другу на протяжении нескольких веков свои понятия и свою технику: ибо человек — случайность, а мир по самой своей сути создан из забвения».

В Мёльберге Мальро частично воплотил себя — свою негативную сторону. Когда другой участник коллоквиума настаивает на том, что все эти рассуждения парадокс, что в человеке есть нечто вечное и мы сегодня способны прекрасно понять произведение египетского или готического искусства, Мёльберг отвечает, что художник (и те, кто его понимает) — исключение; что в христианском мире было немало людей, не бывших христианами, как в Египте — земледельцев, не бывших египтянами. Вы находите извечные риги, извечные жатвы? Разумеется.

«Чем менее причастны люди к своей цивилизации, тем больше в них сходного; согласен! Но чем менее они к ней причастны, тем более преходящи... Можно представить себе некое постоянство человека, но это постоянство — в небытии... За пределами мысли вы имеете дело с собакой или с тигром, со львом, если вам угодно; но всегда — с животным. Все люди едят, пьют, спят, совокупляются, спору нет; но едят они не одно и то же, пьют не одно и то же, видят во сне не одно и то же. Общее у них только сон — когда они спят без сновидений — и смерть».

Не следует забывать, что это говорится на коллоквиуме. Мёльберг доводит свой тезис до крайности, и Мальро это отлично понимает. Другой участник собеседования не видит причины, мешающей бытию человечества стать историей. «Самая большая тайна,— говорит Вальтер Берже,— не в том, что мы произвольно заброшены между неисчерпаемостью материи и неисчерпаемостью светил; она в том, что и в этой тюрьме мы оказались способны исторгнуть из самих себя образы, достаточно сильные, чтоб опровергнуть наше небытие». Мы столкнемся с той же идеей, обратившись к мыслям Мальро об искусстве. Но история — иная форма творчества. Она навязывает постижимый порядок хаотической на первый взгляд массе фактов, такова же роль науки. Мальро не приемлет всевластную историю гегельянства или марксизма, своего рода необратимый поток, уносящий человечество. История творится волей человеческой в каждое данное мгновение, в каждой точке земли. «Человек — это не то, что он прячет... не жалкая кучка секретов... Человек — это то, что он делает».

И что за беда, если через тысячелетия то, что он делает, станет непонятным, как непонятны сегодня цари-луны или люди-пантеры? Пеги уже показал, что люди, которые взывают к потомкам, никогда не задумываются о том, что, собственно, такое — потомки, о том, «что потомки похожи на них самих. Что потомки — это они сами, только чуть позже... Они хотят превратить потомков в судей. А у потомков, возможно, будут заботы и поважнее — свои собственные заботы». Пеги прав. Потомков, конечно, занимал Цезарь, но куда меньше, чем какой-нибудь министеришко (в свое время), меньше, чем какая-нибудь звезда (в наше время). Потомки еще вспоминают Цезаря, Людовика XIV, но не так уж часто. И если они даже вспоминают о Людовике XIV, то в связи с Версалем или Сен-Симоном, иными словами — в связи с произведениями искусства. Что возвращает нас к основополагающей идее: человек — это то, что он делает или побуждает делать.

Мальро и его герои отнюдь не равнодушны к тому, чтоб занять место в истории. «Существовать во множестве людей и, может, долго. Я хочу оставить след на этой карте. Поскольку я вынужден играть против собственной смерти, я предпочитаю играть с двадцатью племенами, чем с одним ребенком». С двадцатью племенами? Еще лучше с целой нацией, древней нацией, дарующей герою несметные сокровища своего прошлого и своей славы. Ибо и народ — это то, что он сделал.

«Сопряжен с космосом, подобно камню, вот он — французский крестьянин... Приотворенные двери, белье, риги, следы человека, библейская заря, где сошлись века, какую глубину приобретает ослепительная тайна утра для того, кто коснулся этих изношенных губ! Стоит тайне человека явить себя в этой смутной улыбке, и пробуждение земли оказывается не более чем трепещущей декорацией.

Я теперь понимаю значение древних мифов о людях, вырванных из царства мертвых. Я почти не вспоминаю о страхе; я полон открытием простой и священной тайны.

Вот так, быть может, бог взглянул на первого человека...»

Космическое чувство священного, историческое чувство Франции — вот что, пожалуй, живее всего в зрелом Мальро.

IV. ЭРОТИКА И ЛЮБОВЬ

Немало людей полагает, что ими найден своего рода абсолют в любви — соитии одновременно плотском и мистическом. Но герои Мальро к ним не принадлежат. Они ищут прибежища не в любви, а в эротике. «В книге есть эротика, если к показанной в ней физической любви примешивается идея принуждения»,— пишет Мальро в предисловии к «Опасным связям».

Почти все нарисованные им мужчины грезят о ситуации, когда они навязывают женщине объятия или причиняют ей боль. Женщина для них — предмет наслаждения, ее тело — вещь среди вещей.

« — Что ты почувствовал после того, как впервые переспал с женщиной? — спросил Жизор.

Чен сжал кулаки.

— Гордость.

— Тем, что ты мужчина?

— Тем, что я не женщина.

В его голосе звучала уже не злоба, но какое-то сложное чувство, в котором преобладало презрение».

Заставлять, презирать и тем самым подтверждать свое могущество — вот чего ждут от эротики Ферраль («Удел человеческий») и Перкен («Королевская дорога»). Им нравится неуступчивость жертвы (о партнере тут говорить не приходится). И они хотят, чтобы она была безлика. Просто — существо «другого пола»[7]. Перкен убежден, что почти все мужчины в глубине души женоненавистники. «Он овладевал телом, как если бы бил его». Что до Ферраля, то «он испытывал наслаждение от того, что ощущал себя на месте другого, тут не было сомнений; другого — принуждаемого, принуждаемого им».

Позиция, оправдывающая ярость и ненависть женщины. Вот письмо Валери, сильной женщины, Ферралю: «Я не принадлежу, дорогой, к женщинам, которыми владеют, я не глупое тело, подле которого вы находите наслаждение, обманывая, как обманывают детей и больных. Вы знаете много разных разностей, дорогой, но, возможно, так и умрете, не заметив, что женщина — это также человеческое существо... Я отказываюсь быть просто телом в той же степени, в какой вы — просто чековой книжкой». Клод Мориак показал, что некоторые признания Колетт близки словам Валери. Что известно мужчине о чувственности женщины? Почти ничего. Только то, что она хочет показать — или сыграть.

Но мужчин Мальро это неведение терзает. Клод Мориак[8] отметил, что Д. Г. Лоренс «зачаровывает Мальро» тем, что пытается проникнуть в эротический опыт с позиции женщины. «Ни один мужчина не может рассуждать о женщинах,— говорит Валери,— потому что ни один мужчина не понимает, что любая новая косметика, любое новое платье, любой новый любовник — это новая душа». И это правда. Ферраль действительно не понимает. Потому-то и стремится подавить.

Легко понять, что такая эротика, которой необходимо принуждение, приводит к садизму, к потребности причинить боль. Отсюда один шаг до маниакальной тяги к убийству. Террорист сначала ощущает ужас перед тем, что делает. Потом — наслаждение. Чен, как и многие другие, одержим кровопролитием. «Почти эротическое влечение к смерти»,— пишет Гаетан Пикон, ему вторит Марсель Тьебо — «роман, источающий кровь». Память об убийстве для какого-нибудь Чена — это не столько угрызения, сколько влечение. Как тигр-людоед, террорист, убивший единожды, видит перед собой поднятый барьер, он испытывает потребность убивать снова и снова. Или рисковать собственной жизнью. Вызов, бросаемый смерти,— форма эротики, реализация всемогущества.

Этот садизм воздействует также и на читателя, которого роман держит в напряжении нарастающего ужаса. Конец «Удела человеческого», когда арестованные ждут пыток и сожжения заживо в топке паровоза, почти невыносим.

Есть ли в этом мире эротики и садизма место для любви-страсти? Уже давно было сказано, что любовь-страсть — достойное восхищения открытие христианства, связанное с уважением к человеческой личности, с культом Девы, наконец, с Крестовыми походами, когда женщина, оставшаяся далеко, наделялась особым престижем. Но существуют и другие, более древние, формы любви: любовь Гектора к Андромахе, Улисса к Пенелопе, Иакова к Рахили[9]. Привязанность, в которой некое прочное чувство усиливает желание, не только мыслима, но и неизменно присуща всем развитым цивилизациям.

Мальро иногда рисовал такую любовь, в которой элементарная сексуальная потребность сочетается с интуитивным познанием другого. Вот, например, любовь Кио и Мэй: «Эта любовь, нередко судорожная, соединявшая их, как больной ребенок, этот общий для них обоих смысл жизни и смерти, это плотское взаимопонимание... Для одной только Мэй он не был тем, что совершил; для него одного она была чем-то совсем иным, чем ее биография. Объятия, которыми любовь защищает два слившихся существа от одиночества, дарует помощь не человеку, но тому безумцу, тому ни с кем не сравнимому, всем предпочитаемому чудищу, каким каждый является для себя самого, тому, кого лелеет в своем сердце. С тех пор как умерла его мать, Мэй была единственным существом, для которого он был не просто Кио Жизор, но некое нерасторжимое сообщничество. «Сообщничество добровольное, завоеванное, избранное,— подумал он в удивительном согласии с ночью, точно сама его мысль уже не была создана для света...— С ней одной у меня есть эта принадлежащая нам обоим, разорванная или не разорванная, любовь, как у других есть общие дети, больные и могущие умереть...» Конечно, это не было счастьем, это было что-то примитивное, гармонировавшее с тьмой и рождавшее в нем жар, который разрешался в неподвижном объятии, точно щека приникала к щеке,— и только это не уступало в силе смерти».

Да, это действительно любовь, как любовь и чувство, соединяющее Анну и Касснера («Время презрения»). Но для Касснера, как и для Кио, абсолют не в любви.

V. РАЗМЕННАЯ МОНЕТА АБСОЛЮТА

Под разными обличьями все герои Мальро были заняты поисками этого Грааля[10]: Абсолюта. Чего-то, вещи или идеи, завершенной в себе, непреоборимой, за которую может ухватиться колеблющийся и преходящий индивид. Коль скоро бог был мертв, им оставалась революция, надежда. Но в это нужно еще верить, а они отнюдь не верят. Опиум чистого действия, войны вхолостую заменила на время марксистская вера, но и она в свою очередь угасла. Война за Францию, примирение с историей предлагали путь более красивый, и Мальро выбрал его. Но он видит иную, хотя тоже связанную с историей, возможность спасения — это культура; иной метод освобождения от мира — со-творение мира нового — искусство. «История тяготеет к превращению судьбы в сознание, а искусства — в свободу». И в другом месте: «Искусство дрожью

старческой руки отмстит тягостному и нелепому миру, принудив его к бессмертию».

Всякое великое искусство — творчество. Оно порождает сильное чувство, вовсе не обязательно воспроизводя то, с чем связано это чувство в жизни. «Восхитительный солнечный закат на картине — это не красивый солнечный закат, а солнечный закат великого художника». Чтобы сделать с помощью примера из музыки мысль Мальро более ясной: шепот леса в «Зигфриде» — не песнь птиц, а песнь Вагнера. Мальро приводит слова хозяина гаража в Кассисе, который видел, как писал Ренуар. «Перед ним была большая картина. Я подумал: «Пойти взглянуть...»; это были обнаженные женщины, они купались в другом месте. Он смотрел не знаю на что и переделывал только какой-то крохотный кусочек. Его видение было не столько особой манерой смотреть на море (которое он в «Прачках» превращал в ручей), сколько сотворением мира, частью которого был этот синий цвет, взятый им из беспредельности».

Короче, «великие художники не копиисты мира, они его соперники»... В прекрасном произведении снимается дисгармония человека и космоса. Художник перестает быть абсурдным человеком. Произведение это «частица мира, которой человек сообщил направление». Художник теряет ощущение своей зависимости, как космонавт теряет ощущение тяжести. Он ускользает от социального притяжения. Это не просто образ. Балет освобождает нас от тяжести легкостью танцовщиков; мультипликация Уолта Диснея[11] была победой над Ньютоном. Гениальный портрет — картина, которая ценна сама по себе, как таковая, независимо от того, что портрет является подобием живого лица. Тициановская Венера[12] вызывает не любовное влечение, а восхищение. Представление «Эдипа-Царя»[13] вызывает у зрителя не желанье выколоть себе глаза, а желанье вернуться еще раз в театр. Те, кто восхищаются освободившимся художником, слышат эхо своего освобождения. «Признание потомков — это благодарность людей за победы, как бы предвещающие им их собственные».

Я изложил в другом месте[14], почему считаю, что художник, как и ученый, повелевает природой, только ей подчиняясь, или, точнее, черпая из нее материал своих произведений. Важно, чтоб искусство покорило именно силы природы, а не пластичные фантомы духа. Возвышенное рождается тогда, когда жизненные катаклизмы (страсть, гроза, буря, война) объемлет художественная форма. Самые чудовищные трагедии становятся благодаря гению Шекспира источниками самой высокой поэзии. Достоевский пишет о «Братьях

Карамазовых»: «Я должен писать художественно». Мальро приемлет искусство, в котором заимствования художника из реальности сведены к минимуму, формы упрощены или даже выдуманы художником. Великая современная живопись отвергает «искусство умиротворения», удовлетворения чувствительности или чувственности публики; эта живопись предпочитает жить в своем собственном мире, где заново встречается с величайшими художниками прошлого, даже доисторического прошлого, освещаемого их творчеством. Мане, Брак, Руо[15] позволяют нам воспринять великое буддийское, шумерское, доколумбово искусство. В эпохи, предшествующие современному искусству, кхмерской, а уж тем более полинезийской, скульптуры просто не видели, так как на нее не смотрели.

Культура — это наследие; великая культура несет в себе наследие всего человечества. «Цель любой культуры — сохранить, обогатить или преобразовать, не нанеся ему ущерба, идеальный образ человека, унаследованный теми, кто его в свою очередь творит. У нас на глазах народы, одержимые будущим,— Россия, Американский континент — все внимательнее вглядываются в прошлое, именно потому, что культура — это определенное качество мира, полученное в наследство». Благодаря Воображаемому Музею, открытому теперь для всех, становится доступным искусство всех эпох. В этом искусстве обнаруживаются устойчивые, в известном смысле вечные для человека ценности.

Приобщение к искусству обнаруживает взаимосвязи, «позволяющие человеку ощутить себя уже не просто нелепой случайностью во вселенной». Я сам вспоминаю, как был взволнован, когда этим летом, за городом, меня посетило пятьдесят студентов, собравшихся со всех концов света — черные и желтые, американцы и советские граждане,— и я констатировал, что со всеми ними могу общаться, говоря о Стендале и Чехове, Мелвилле и Достоевском, Хокусаи[16] и Сезанне. «Искусство — это антисудьба». Оно противопоставляет древнему и дикому Року иную судьбу, дело рук человеческих.

Это своего рода Обретенное Время (в прустовском смысле) в общечеловеческом масштабе. «Победа каждого художника над своим собственным рабством — частица в гигантской панораме торжества искусства над человеческой судьбой». Гуманизм, проповедует Мальро, уже не в том, чтоб сказать (как говорит Гийоме у Сент-Экзюпери): «То, что я сделал, не под силу ни одному животному», но, скорее, в том, чтоб сказать: «Мы отринули все, чего хотело в нас животное, и мы хотим обрести человека повсюду, где сталкиваемся с тем, что нас подавляет». Верующий человек сочтет

достаточно уязвимой эту жизнестойкость человека во всех его метаморфозах; термоядерная бомба могла бы завтра уничтожить как витражи Шагала и полотна «голубого» периода Пикассо, так и статуи фараонов мемфисской династии. По правде говоря, это ничего не меняет, ибо тоскливый страх исчез бы вместе с теми, кто его испытывает, и за отсутствием выживших никто не испытывал бы потребность пережить себя. Но «прекрасно, что животное, сознающее свою бренность, вырывает у иронии туманностей песнь созвездий и бросает ее грядущим векам, заставляя их прислушаться к неведомым словам».

Эта тема звучит у Пруста в описании смерти Берготта. «Его похоронили, но всю эту ночь похорон в освещенных витринах его книги, разложенные по трое, бодрствовали, как ангелы с распростертыми крыльями, и для того, кто ушел, казалось, были символом воскрешения...». И Мальро отзывается, точно эхо: «В тот вечер, когда еще рисует Рембрандт, все Славные Тени, в том числе тени пещерных художников, не отрывают глаз от колеблющейся руки, ибо от нее зависит, ожить ли им вновь или опять погрузиться в сон... И трепет этой руки, за неуверенным движением которой следят в сумерках тысячелетия,— одно из самых высоких проявлений силы и славы человека». В своей философии искусства Мальро столь же космичен, столь же тяготеет к панорамическому видению, объемлющему столетия, как и в своей философии истории. В искусстве он обрел разменную монету Абсолюта.

Но только разменную монету. Флобер ставил художника выше святого и героя, он требовал от писателя отречения от мира и страстей. «Ты опишешь опьянение, войну и любовь, мой милый, только если сам не пьяница, не любовник, не вояка...» «Такого рода мысль не могла прийти на ум Эсхилу или Корнелю, Гюго или Шатобриану, даже Достоевскому». Мальро, эстетик, справедливо считает, что для произведения искусства гибельна не страсть (как полагал Флобер), а пристрастное стремление что-то доказать. Шедевр может быть «ангажированным», но не дидактичным. Он не должен свидетельствовать в пользу определенной идеи, хотя вполне может менять шкалу эмоциональных ценностей. Так, например,— поставить мужское братство (Сент-Экзюпери) выше доверительного индивидуализма (Стендаль). В сущности, именно это совершил Мальро в своих романах — и в своей жизни. Если б мне предстояло написать биографию Андре Мальро, чего не случится, поскольку он слишком молод, а я слишком стар, я дал бы ей такое — бальзаковское — название: «Андре Мальро, или Поиски Абсолюта»[17].

35–1046

Феномен Сартра стал значительным событием в истории литературы между 1942 и 1946 годами. До войны только узкий круг интеллигентов знал Сартра по сборнику рассказов «Стена» и роману «Тошнота». Во время войны и сразу после нее его театр и философия («Бытие и ничто») затронули самую широкую

Статья дается в сокращении.— *Прим. ред.*



Жан-Поль Сартр

публику. Его считали главой определенного направления — экзистенциализма,— диктовавшего части молодежи правила жизни и мысли. По правде говоря люди, которые много разглагольствовали об экзистенциализме, в большинстве случаев почти ничего о нем не знали. Им не было известно, что доктрина Сартра многим обязана Кьеркегору, Хайдеггеру и Гуссерлю[1]. Эти философы никогда не имели такого признания, как Сартр. Последний воплотил в персонажах своих пьес очень сложные идеи, которые остались бы недоступными публике, будь они выражены в абстрактной форме. Случилось так, что эти идеи отвечали потребностям молодых умов, потрясенных войной, шокированных абсурдностью жизни, тошнотворностью всеобщего лицемерия. Родилась легенда, которая совершенно искусственно связала экзистенциализм с кафе Сен-Жермен-де-Пре. Она способствовала распространению произведений Сартра, предлагая образ свободной жизни. И поскольку, с другой стороны, Сартр обладал замечательным умом, подлинным драматургическим талантом и редкой диалектической силой, успех оказался длительным. Он был закреплен блестящей автобиографией, лучше всех других написанным и самым человечным из произведений Сартра — книгой «Слова».

I. ЖИЗНЬ

По рождению Жан-Поль Сартр принадлежит (и он часто напоминал об этом) к среде французской мелкой буржуазии. По отцовской линии он потомок сельского врача, его дед практиковал в Тивье (Дордонь); отец, инженер, морской офицер, умер в 1907 году от тропической лихорадки, подхваченной в Кохинхине[2]. Мать, Анн-Мари Швейцер, оставшись вдовой с двухлетним ребенком, нашла приют у родителей, сначала в Медоне, потом в Париже. Швейцеры были протестантами из Эльзаса. Знаменитый Альберт Швейцер[3] вышел из той же семьи.

Дед по материнской линии, в чьем доме прошло детство Сартра, бородатый патриарх, «так походил на бога-отца, что его нередко принимали за всевышнего». Всегда в ожидании очередного театрального эффекта, он пал жертвой двух открытий — фотоискусства и искусства быть дедушкой[4]: он «позировал». Подавив своих сыновей, он обожал внука, повторял его детские словечки, упивался его выходками и воспитывал из него будущего преподавателя. Ибо дед Швейцер сам был преподавателем, хотя и не имел ученых степеней. Он основал «Институт новых языков», где

преподавал французский заезжим иностранцам, чаще всего — немцам.

«Я начал свою жизнь, как, по всей вероятности, и кончу ее — среди книг». Это важно. Сартр узнал людей главным образом из книг. «Большой Ларусс»[5] заменил ему жизненный опыт. В словах он находил больше реальности, чем в вещах. «Мир впервые открылся мне через книги ... и хаотичность своего книжного опыта я путал с прихотливым течением реальных событий. Вот откуда взялся во мне тот идеализм, на борьбу с которым я ухлопал три десятилетия». Удалось ли ему избавиться от него окончательно?

Что касается атеизма Сартра, проявившегося очень рано, то, возможно, поначалу одной из причин тут была полукатолическая, полупротестантская, то есть лишенная единомыслия, семья. Позднее сомнения подростка нашли опору в философии жизни. В целом Сартр ненавидел свое детство (внешне — счастливое); оно сделало его тем, кем он стал. «Разве я прислушивался бы к голосу деда, к этой механической записи, которая внезапно пробуждает меня и гонит к столу, если б то не был мой собственный голос, если бы между восемью и десятью годами, смиренно вняв мнимому наказу, я не возомнил в гордыне своей, что это дело моей жизни».

Наказ, полученный от деда, от семьи, повелевал в первую очередь стать преподавателем. Шарль Швейцер не имел никаких университетских дипломов. Внук должен был компенсировать этот недостаток. Но сам ребенок — «Пулу» — хотел большего. Он ощущал, что на него возложена важная миссия. Его любимая книга к 1912 году — «Михаил Строгов» Жюля Верна. «Меня восхищал христианин, скрытый в нем,— мне им стать не дали... Книга эта стала для меня отравой — выходит, на свете есть избранники? Высочайшая необходимость прокладывает им путь. Святость мне претила — в Мишеле Строгове она привлекла меня только потому, что прикинулась героизмом».

Был ли он, однако, создан для активного героизма? Встречаясь со сверстниками, товарищами — со своими судьями — он обнаружил, что мал ростом и хил. Это открытие его ошеломило, он не мог от него опомниться и в книжных грезах вознаграждал себя, убивая сотнями злодеев-наемников. «И все-таки что-то у меня не клеилось. Спас меня дед: сам того не желая, он толкнул меня на стезю нового обмана, который перевернул мою жизнь».

Этот новый обман — а точнее, это бегство — был в писательстве. Маленький Жан-Поль принялся сочинять романы плаща и шпаги — он черпал свои сюжеты в бульварных романах, в кино. Под разными именами он обращал в бегство целые армии, один против всех. «Когда я писал, я существовал, я ускользал из мира взрослых». Он мечтал быть бретером, воином. Но пришлось вложить шпагу в ножны, взяться за перо и влиться в армию великих писателей, которые, как правило, были хилыми и хворыми стариками. «Я передал писателю священное могущество героя... Выдуманный ребенок, я становился подлинным паладином, чьими подвигами будут подлинные книги». Восьмилетний романист, первые беспомощные опыты которого читались в кругу семьи, он играл в чудо-ребенка. Он чувствовал в себе призвание; мир в нем нуждался. «Я был избран, отмечен, но бездарен: все, чего я добьюсь, будет плодом моего беспредельного терпения и невзгод». Так возникло призвание: призвание быть богом, экзистенциальный «проект» ребенка, этого «двойника обожествленного старца». Известно, что призвание быть богом почувствовал школьником также Бальзак.

Учиться Сартр начал в лицее Генриха IV. В 1916 году его мать вышла вторично замуж — за инженера, директора «Морских Верфей» в Ла Рошели. Именно там, как пишет Р.-М. Альберес, Сартр «познакомился с той уверенной в своем прочном положении, в своих обязанностях и главное правах буржуазией, сатиру на которую создает впоследствии». Возможно, это и так, но, читая «Слова», узнаешь, что некое предощущение и этой самоуверенности, и этой лжи породило в нем существование в доме деда с бородой всевышнего. Итак, он вступил во взрослую жизнь настроенным против провинциальной ритуальности быта и буржуазного самодовольства. В 1924 году он поступил в Эколь Нормаль на улице Ульм, в 1929-м первым прошел по конкурсу, получив ученую степень и право преподавания философии в высших учебных заведениях.

Именно тут он собирает группу «дружков», которые сделаются его друзьями. Это Раймон Арон, Поль Низан[6] и главное Симона де Бовуар, также получившая ученую степень, преподававшая философию и ставшая верной подругой его жизни и его раздумий. Мало найдется примеров столь долгого взаимопонимания и столь искреннего сосуществования двух интеллектов равной силы. Благодаря Раймону Арону, сержанту армейской метеослужбы, Сартру удалось отбыть воинскую повинность в окрестностях Парижа. В 1931 году он был назначен преподавателем философии в Гавр и проработал здесь шесть лет за вычетом года, проведенного во Французском институте в Берлине, где он изучал феноменологию Гуссерля. Доброжелательный чиновник, от которого это зависело, сохранял

за Сартром место в Гавре, а за Симоной де Бовуар — в Руане, так что они могли поддерживать тесные дружеские отношения. Затем, после года преподавания в Лане, Сартр получил назначение в лицей Пастера в Нейи, иными словами, в сущности, в Париже.

Таким образом, первая компенсация, которой так жаждал дед,— преподавание — была уже получена. Вторая компенсация, которой желал он сам,— писательство — пришла в 1938 году, когда увидел свет роман «Тошнота» (действие его происходит в городе, напоминающем Гавр), а затем, в 1939 году,— и сборник рассказов «Стена». Обе книги, очень самобытные, привлекли внимание критики и интеллигентных читателей. Началась война. Сартр был мобилизован как санитар*, взят в плен, освобожден. Он сотрудничал в «Леттр франсез»[7] и других подпольных изданиях. Слава пришла к нему вдруг после постановки «Мух» в 1943 году. В этой пьесе он символически выразил то, что чувствовал весь народ. Его философии предстояло выйти в открытое море по каналу, проложенному Сопротивлением. Для американцев, нахлынувших в Париж в 1944 году, кафе, посещаемые Сартром,— «Флор», "Де Маго», «Табу» и «Роз руж» — уже были частью эпической легенды. Легенды, которой сам Сартр не любил. Если молодые люди в грязных клетчато-красных ковбойках, купленных у американских солдат, и читают его книги, «это не имеет никакого отношения,— говорил он,— к моей философии». Но это имело некоторое отношение к его внезапной славе. Как говорил Валери, «остальное — шум».

Шум, то есть известность, популярность, почести, которые воздаются и от которых отказываются. Жан д'Ормессон[8] заметил, что Сартр, как позволяло предвидеть его детство, во многом остался до конца жизни Мишелем Строговым, или более того — Сирано де Бержераком[9]. Прославившись, он станет человеком красивых жестов, словесных баталий, вызывающих поступков. «Я свою Нобелевскую премию получил морально»[10]. Приведу опять слова Жана д'Ормессона: «В коллекции картин, которыми Рокантены будущего станут любоваться в пинакотеках литературной славы, портреты благородных душ будут висеть вперемешку с портретами сволочей... И юные студенты еще долго будут испытывать особое пристрастие к этому старому Сирано венесуэльских маки».

Старый симпатичный Сирано, не лишенный великодушия, но вынужденный, как и все мы, играть в «ситуации» роль того, кого сделал из него успех. Человек, отказавшийся выступить в Корнуэльском университете в знак протеста против политики Соединенных Штатов во Вьетнаме,— это читатель «Михаила Строгова». Не исключено, что он принес бы больше пользы миру, если б поехал в Корнуэльский университет и сказал бы правду, которую американские студенты были подготовлены принять. Но отказ — это красивый жест. Спор между эффективностью и чистотой вечен и неразрешим. Те, кто выбирают эффективность, сохраняют тоску по чистоте.

Не знаю, сохранит ли Сартр тоску по эффективности. Вполне возможно. В «Словах» он заявляет, что больше не узнает себя в авторе «Тошноты». «С тех пор я переменился. Я расскажу позднее, какие кислоты разъели прозрачный панцирь, который деформировал меня, как и когда я познакомился с насилием, обнаружил свое уродство — оно надолго стало моей негативной опорой, жженой известью, растворившей чудесное дитя,— какие причины заставили меня систематически мыслить наперекор себе, до такой степени наперекор, что чем сильнее досаждало мне мое собственное суждение, тем очевиднее была для меня его истинность. Иллюзия предназначения рассыпалась в прах: муки, искупление, бессмертие — все рухнуло, от здания, воздвигнутого мной, остались только руины, святой дух был настигнут мной в подвале и изгнан; атеизм — предприятие жестокое и требующее выдержки, думаю, что довел дело до конца. Я все вижу ясно, не занимаюсь самообманом, знаю свои задачи, наверняка достоин награды за гражданственность; вот уже десять лет, как я — человек, очнувшийся после тяжелого, горького и сладостного безумия: трудно прийти в себя, нельзя без смеха вспоминать свои заблуждения, не известно, что делать со своей жизнью».

Трансцендентальное кокетство, ибо он отлично знает, что сделает со своей жизнью: он расскажет ее и покажет, что именно из этого детства вышла его мораль, категорический отказ от лжи, от недобросовестности «порядочных людей». Именно потому, что он познакомился с этой недобросовестностью в юности — и у близких, и у себя самого,— он впоследствии сражался с нею так ожесточенно.

II. ФИЛОСОФИЯ

Сартр был философом прежде, чем стал романистом. Его романы, рассказы, пьесы — воплощение его философии. Именно она «задела» его современников. Идея, обеспечившая ему славу, состояла в слиянии литературы и философии. Он всегда считал, что в каждую данную эпоху существует лишь одна живая философия — та,

* Ошибка: Сартр был в метеорологической службе.— *Прим. перев.*

которая выражает движение общества в целом. Так во времена, когда крупные хищники французской аристократии вынуждены были покориться юной монархии, Декарт объяснил, каковы в ее представлении доблести, по сей день сохраняющие для нас жизнь в трагедиях Корнеля. Так романтизм Шлегеля[11] одарил самосознанием аморфную Германию. Так Бергсон породил Пруста. Теория непрерывно оплодотворяет литературу. Именно эту роль сыграл экзистенциализм в середине XX века.

У идеологии экзистенциализма два источника. *Первый* — Кьеркегор, датский религиозный мыслитель, который расчистил в философии место для живого индивида. Человек не может быть сведен к системе понятий. «Философ строит дворец идей, а живет в лачуге», в лачуге, которая — он сам. Бытие каждого в его соотнесенности с другими и с богом — именно это Кьеркегор именует существованием. Существование представляется ему трагичным, проникнутым тоскливым страхом и сотрясаемым дрожью. *Второй источник* — феноменология Гуссерля, который изучает, каким образом факты проявляются в сознании. То, что мы именуем «миром», не может быть ничем иным, кроме этих феноменов. «Современная мысль совершила большой шаг вперед, сведя существующее к ряду операций, которые его проявляют».

Что знаем мы о внешнем мире? Ничего, кроме того, что сознаем. С другой стороны, сознание — это всегда сознание чего-то. «Подлинный внутренний мир — это подлинный внешний мир». Не существует дуализма духа и материи. «Вещь в себе» существует, только объективированная сознанием. Сознание же существует «для себя». Вещи присуще быть тем, что она есть, слепой и инертной. Сознание видит себя: оно способно отрываться от своего прошлого и проецировать себя в будущее — оно свободно. В этом ядро экзистенциализма. Экзистенциализм — философия свободы, которая исходит из человеческой воли как первоосновы. «Человек приговорен быть свободным». Пока нас формируют другие, мы признаем их ценности. Но как только мы создадим свои собственные ценности, мы несем за них полную ответственность. «Как только свобода зажжет свой маяк в сердце человека, боги теряют свою власть над ним».

Человек — существо, чье существование предшествует сущности. Стул — некая сущность в уме столяра еще до того, как этот стул обретет существование. А человек? Кто может смоделировать его, исходя из определенной сущности? Бог? Сартр не верит в существование бога. «Бог умер»,— сказал Ницше. Что до Сартра, то от своей

верующей семьи он бога получил. «Не пустив корней в моем сердце, он некоторое время прозябал там, потом зачах. Теперь, когда меня спрашивают о *нем, я* добродушно посмеиваюсь, как старый волокита, встретивший былую красавицу: «Пятьдесят лет тому назад, не будь этого недоразумения, ошибки, нелепой случайности, которая отдалила нас друг от друга, у нас мог бы быть роман».

Вправе ли мы делать ставку на свободу человека в то время, как вся наша наука опирается на детерминизм и веру в законы природы? Да, ибо детерминизм — только рабочая гипотеза, полезная для ученых. Он не может навязать себя сознанию, которое само навязывает его вещам. Реальность — тут, но ее реальность *для меня* зависит от того, как я ее реализую. Свобода человека — абсолютна. Скажут, что существует психологический детерминизм; что можно взвесить мотивы, что я, к примеру, прекращаю борьбу, *потому что* она безнадежна; я прекращаю восхождение в гору, *потому что* смеркается, *потому что* мое сердце колотится слишком быстро. «В конечном итоге весь этот анализ мотивов приводит к тому, что я отказываюсь, потому что решил отказаться».

Разумеется, эта свобода отнюдь не подразумевает, что каждый волен делать что угодно. Мы существуем и хотим чего-то в конкретной ситуации, которая нам дана. Я не могу стать английским королем; не могу стать профессором, если неграмотен; не могу пробежать стометровку за десять секунд, если хил. Человек — это его проект, иными словами, то, чем он хочет быть, но каждый строит свой проект, учитывая свою ситуацию. Может ли он не признавать своей ситуации? Да, но тем самым он обрекает себя на неосуществимость проекта. Попытаться остановить машину на полной скорости, бросившись под колеса,— значит не понимать ситуации. «Ангажированность» — фактическое положение вещей. Каждый из нас ангажирован своими поступками. Те, кто утверждает, что не желает ангажироваться, уже тем самым ангажируются, ибо отказ — это поступок. Если писатель выбирает легковесность, эта легковесность все равно ангажирует его.

Какова бы ни была наша ситуация, у нас остается в значительной мере свобода выбора. Пролетарий обусловлен своей классовой принадлежностью, но «он сам, свободно, решает, каков смысл социального положения его самого и его товарищей». Инвалид обусловлен своей инвалидностью, однако от него зависит сделать ее нестерпимой, унизительной или, напротив, рассматривать как предмет гордости, источник нравственной силы. «Я сам себя избираю не в моем бытии, но в том, как я его переживаю». Наше прошлое было

тем, чем оно было; но в зависимости от нашего к нему отношения мы можем изменить его воздействие на настоящее. Речь идет о том, чтобы изобрести спасение. Игра еще не сыграна. Она будет сыграна только тогда, когда наступит смерть — смерть превращает нас в предмет, который беззащитен от взглядов других. Отсюда видно, что экзистенциализм несправедливо считать учением полностью пессимистическим. Он оставляет всем и каждому определенную надежду, возможность желать.

Всем, кроме тех, кто погряз в засасывающем «в себе». Те, кто прячет от себя свою тотальную свободу, «малодушны». Здесь язык Сартра отрывается от общеразговорного. Он назовет «малодушными» тех, кто действует, движимый не свободным великодушием, но из почтения к освященным принципам и табу. Человек, позволяющий убить себя «из чувства долга», женщина, хранящая верность «из уважения к брачному контракту», в его лексиконе — «малодушны». Те, кто убежден в необходимости собственного существования, те, кто верит, что всем управляет бог,— «сволочи». Праведники или фарисеи, буржуа, в глазах Сартра, по большей части «сволочи». Сволочи жульничают; они «недобросовестны». Когда они едят, они говорят, что поддерживают тем самым свои силы, чтобы творить Добро. Какое Добро? Человек, заброшенный на этот пустынный остров, ни перед кем не несет ответственности. И тем не менее он *сознает* себя ответственным, ответственным за все, даже за то, чего он не хотел, ибо жить — значит совершать выбор. Перед кем же он ответствен, коль скоро бога нет, а суждение общества Сартр презирает? Эта ответственность необъяснима, абсурдна, но все мы сознаем ее. Вспомните Кафку. Мы стоим перед ирреальным и незримым судилищем[12].

Отсюда тоскливый страх (Кьеркегорова тема). «Коль скоро человек *не есть,* но *себя делает* и коль скоро, *делая себя,* он берет на себя ответственность за род человеческий, коль скоро нет ни ценностей, ни морали, данных априорно, но коль скоро всякий раз мы должны решать все сами, без какой бы то ни было точки опоры, без руководства... как могли бы мы не испытывать страха, когда нам приходится действовать?» Страх этот усиливается тем, что я существую среди себе подобных, также наделенных сознанием: *Других.* Взгляд Других овладевает мною и превращает меня в вещь. В любви «любящий не стремится обладать любимым, как обладают вещью, он требует особого типа присвоения: обладания свободой как свободой». Вся история женщины-объекта — извечное стремление к тому, чтобы стать субъектом. Любовь желает женщину одновременно как объект и как субъекта.

В недавней работе («Критика диалектического разума») Сартр исследует взаимоотношения экзистенциализма и марксизма. Вскормленный на идеях буржуазного гуманизма, он очень рано ощутил потребность в философии, «которая оторвала бы его от мертвой культуры буржуазии, доживавшей остатками своего прошлого». Такой философией, как ему представлялось, мог быть только марксизм. «Мы были убеждены, что марксизм дает единственное стоящее объяснение истории,и в то же время, что экзистенциализм остается единственным конкретным подходом к реальности». В своих исходных посылках его мысль стремилась сочетать оба учения как взаимодополняющие. Однако конфликт между ними остался непреодоленным. Марксизм — это детерминизм. Он учит, что мысль каждой эпохи обусловлена способами производства и распределения...

Какое можно сделать заключение? Сартр марксизм не отбрасывает, и пытается возродить живого человека в рамках марксизма. Без живых и неповторимых людей нет истории. Гегель уже заметил, что противоположные посылки всегда абстрактны по сравнению с разрешающим выводом, который конкретен. (Так завершится конкретным решением абстрактный и бессодержательный спор между свободной и направляемой экономикой.) И Сартр оказался гораздо ближе к жизни в своей драматургии, чем в своей философии.

Эта философия наделала много шума, она оказала свое влияние. Но, в общем, ее не слишком поняли. В народе именовали экзистенциалистами девушек и парней с длинными волосами. В сущности, экзистенциализм — это философия свободы, серьезная, глубокая, блестяще изложенная Сартром, но отнюдь не им придуманная. Она идет, как мы уже сказали, от Кьеркегора, Хайдеггера, Гуссерля. Что успешно проделала группа французских писателей (в первую очередь Сартр и Симона де Бовуар), так это перенос экзистенциалистской философии в романы и пьесы, которым она сообщила весомость и резонанс, тогда как пьесы и романы в свою очередь обеспечили экзистенциализму влияние на умы современников, которого без этих художественных воплощений он никогда не смог бы добиться.

III. РОМАНЫ

Можно ли назвать «Тошноту» романом? Да, поскольку речь идет о вымысле, персонажах, созданных автором, и воображаемом городе — Бувиле (напоминающем Гавр, где Сартр в ту пору препо-

давал). Но это роман без событий. Это метафизический дневник Антуана Рокантена, оторванного от корней интеллигента, который живет в номере гостиницы, пишет, сам не зная зачем, о жизни некоего маркиза де Рольбона, спит, не любя ее, с хозяйкой кафе и скучает всю неделю в унылом одиночестве. Вокруг него — ни души. Жители Бувиля? Рокантен ощущает себя очень далеким от них.

«Мне кажется, я принадлежу к другой породе. Они выходят из контор по окончании рабочего дня, удовлетворенно оглядывают дома и скверы, они думают, что это их город, красивый буржуазный центр. Им не страшно, они довольны собой... Глупцы. Мне мерзко думать, что я снова увижу их плотные, спокойные лица». Еще острее ненавидит он их, когда смотрит в музее на портреты старых нотаблей Бувиля, «вызывающих раздражение своей недвижной почтенностью и высокомерием». Легко догадаться, что они считали себя в расчете с богом, законом и собственной совестью. «Прощай, прекрасная лилия, наша гордость и наш смысл жизни, прощайте, Сволочи».

Рядом с Рокантеном есть лишь один выделенный автором персонаж — Самоучка, в котором воплощена иллюзия культуры. Клерк в конторе судебного исполнителя, Самоучка одержим страстью к знанию и решил прочесть в алфавитном порядке все книги, имеющиеся в муниципальной библиотеке. Вспоминается Сартр-ребенок, читавший словарь Ларусса. Без сомнения, он дал этому персонажу нечто от себя самого, от того, каким он сам был в определенный момент обучения, как Флобер был подчас Буваром и Пекюше[13]. Но Сартр рисует также определенный аспект себя самого и в Рокантене, человеке, который обнаружил, что существование ничем не оправдано, и утратил светские иллюзии бувильцев, честолюбивые помыслы и даже веру в культуру. Что же ему остается? Ничего. Созерцая это ничто, он ощущает тошноту.

Тошнота — это отвращение ко всему, не только к людям, но и к вещам. Вещи представляются ему не имеющими цели, смысла. Зачем эта галька? Зачем этот корень? Зачем эти деревья? Они — здесь, но зачем они здесь? «Существование лишено необходимости. Существовать — значит *быть здесь*, только и всего; то, что существует, появляется, встречается, но не может быть ни из чего выведено... Все бесцельно — этот сад, этот город и я сам. Когда приходишь к этому выводу, с души воротит и все плывет — это Тошнота, это то, что пытаются скрыть от себя Сволочи с их идеей Права. Но какая жалкая ложь!» Ни у кого нет права. «Сволочи так же бесцельны, как и все прочие люди». Они — *в излишке*. Мы все — в излишке.

Однако мы не можем помешать себе ни существовать, ни мыслить. И тут перед этой ветвящейся мыслью, перед этими вещами (кожаной банкеткой, корнем каштана), приобретающими гротескность и чудовищность, Рокантена охватывает тоскливый страх, как некогда охватывал он Кьеркегора, как охватывает он почти всех, кто начинает размышлять об уделе человеческом. Человек спокойно плывет по теплому морю, и вдруг ощущает перед собой пропасть. Или, как Паскаль, чувствует себя меж двух бездн. Сволочи плывут уверенно, они отказываются думать о пропасти. Рокантен (и Сартр) видит пустую фактичность существования.

Как спасти жизнь от этой утраты смысла? Андре Жид предлагал — бескорыстным действием. Женщина, другом которой некогда был Рокантен, Анни, говорила: «Мгновениями абсолютного совершенства». Пруст считал, что человека может спасти искусство. Паскаль — вера. Рокантен не приемлет ни религиозного оправдания жизни, ни эстетического. Сволочей эта проблема не мучит: они полагают свое существование оправданным. Сартр, подобно Паскалю, старается подорвать это ложное самоуспокоение. Оно опиралось на мораль отцов. Соблюдая ее заповеди, человек мог считать свою жизнь оправданной. Но эти моральные ценности деградировали, превратились в пустые условности. Индивид, презирающий эти условности, оказывается один на один со своей ответственностью.

Тошнота, владеющая Рокантеном, представляется среднему человеку повышенной и болезненной чувствительностью. Почему какая-нибудь галька или корень возбуждают такое сильное отвращение? У Сартра исключительная реакция на «тошнотворность». Он испытывает особый ужас перед всем липким, студенистым, склизким. И однако, если Сартр опережает других в своем отвращении, следует отметить, что чувство изолированности и тоскливого страха вообще присуще многим его современникам. Одним, потому что «бог умер», предоставив их самим себе; другим, потому что насилие и малодушие нашей эпохи подорвали у них всякое доверие к традиционным ценностям.

Роль человеческого сознания состоит в том, чтобы сообщать ценность жизни: единственная ценность — свобода. Большой роман, который Сартр пытается написать после войны,— «Дороги свободы» — описывает человека, сначала безвольного, но постепенно обнаруживающего, чего ему не хватает: умения воспользоваться своей свободой.

Действие первого тома — «Зрелый возраст» — происходит в июле 1938 года, естественно, в том мире, в каком жил сам Сартр — в

кафе и на улицах Парижа. Матье Деларю, преподаватель, интеллигент, до сих пор отказывался взвалить на себя бремя какой бы то ни было ответственности — он не женился на своей любовнице Марсель, которая беременна, и думает о том, как бы ей сделать аборт. Несмотря на свои левые убеждения, он не принял участия в испанской войне. Он сознает свою свободу, но отказывается ангажировать ее. Поэтому (как Рокантен) он скучает. Он получил то, что желал,— работу в Париже, у него есть любовница; но он завидует приятелям, которые не побоялись ангажироваться, например своему другу Брюне, коммунисту. Брюне может быть спокойным, уверенным — у него есть свое место и работа в партии. Он сделал свой выбор.

Почему Матье не переступает ту, отнюдь не глубокую, канавку, которая отделяет его от действия? Да потому, что он не видит, зачем это делать. Война откроет ему то, что можно бы назвать «всеобщей ответственностью». Те, кто ничего не сделал, чтобы помешать войне, несут за нее ответственность. Каждый человек, как бы ни был ничтожен его вес, ложится гирькой на весы Судьбы. В 1940 году Матье обнаруживает, что не может считать себя непричастным к поражению. Не заниматься политикой — тоже политика. Во втором томе — «Отсрочка» — показаны дни Мюнхена. Персонажи те же. Каждый из них продолжает жить своей личной жизнью, но сумма их жизней, того, какой они сделают выбор, решит, быть миру или войне.

Так убогая свобода Матье оказывается лицом к лицу с мировой проблемой, непосредственно ее затрагивающей. Чтобы убедительней показать взаимозависимость судеб, Сартр вовлекает в развитие своей идеи как судьбы частные, так и жизнь государственных деятелей — Чемберлена, Гитлера, Бенеша[14] и Матье. Этот последний отнюдь не тотально свободен перед лицом небытия (как считал себя Рокантен), он свободен только *в определенной ситуации.* В третьем томе — «Смерть в душе» — показано поражение. Матье, ощущая стыд, испытывает острую потребность утвердить свою свободу. Как? Взяв на себя ответственность за какой-либо поступок, пусть и безрезультатный, но избавляющий его от былого осторожничания. Он стреляет с колокольни из жалкого ружья по немецким танкам. Бессмысленный жест. И тем не менее...

«Это был реванш; каждым выстрелом он мстил себе за давние угрызения. Выстрел за Лолу, которую я не посмел изнасиловать, выстрел за Марсель, которую я должен был бы бросить, выстрел за Одиль, которой я не захотел овладеть... Он стрелял, законы взлетали в воздух, возлюби ближнего, как себя самого, не убий на этой дурацкой войне, паф — в лицемера с той стороны. Он палил в Человека, в Добродетель, в Мир». Эта стрельба абсурдна, бесполезна. И все же, действуя, Матье обретает истинный смысл свободы. Но в самом ли деле реванш за прошлое — свобода? Ведь и злопамятство вещь вынужденная.

После исчезновения (то ли убитого, то ли нет) Матье действие переключается на Брюне. Он попадает в Германию вместе с группой военнопленных. Тут возникает экзистенциалистская тема. Пленник лишен свободы, он не может строить далеко идущих планов. Но чтобы сохранить себя, он должен строить хотя бы малые планы. Брюне, марксист и пуританин, ищет среди товарищей по плену коммунистов и готовит их, дисциплинируя, к предстоящей после освобождения работе. Из четвертого тома — «Последний шанс» — Сартр опубликовал лишь несколько фрагментов, но чувствуется, что книга так и не будет завершена. Герой и роман зашли в тупик. Под конец и Брюне начинает сомневаться. Представляется, что трагедия Сартра-романиста в том, что, проповедуя ангажированность, он способен творить только персонажей, не годных к действию.

Неистовость его антибуржуазных предрассудков мешает ему создать живых людей. Или его персонажи буржуа, и тогда ненависть деформирует их, они карикатурны. Или это праведники, и тогда авторская симпатия окружает их ореолом нечеловеческого сияния. Английский критик, Джон Уэйтман, обращает внимание на слова Рокантена в «Тошноте», заявляющего, что хотя он и ищет облегчения в искусстве, но не желает, чтоб его уподобляли старой тетушке, которая говорила: «Прелюды Шопена так помогли мне в момент, когда умер твой бедный дядя». «Одно из проявлений узости,— пишет Джон Уэйтман,— яростно антибуржуазного ума Сартра в неспособности принять, что какой-то тетушке, мещанке, может приоткрыться абсолют, когда она, искренне горюя, слушает Шопена».

Рассказы «Стены» — иллюстрации экзистенциалистских идей. В «Спальне» женщина, Ева, муж которой сходит с ума, предпочитает замкнуться наедине с этим человеком, погружающимся в безумие, вместо того чтобы отдать его в приют для умалишенных, как ей предлагает ее отец, здравомыслящий буржуа. «Герострат» — монолог садиста, унижающего проститутку и стреляющего в толпу, защищаясь от «других». «Детство вождя» — блестящий этюд о воспитании молодого недалекого буржуа, который не знает,

«кто он есть», не может найти себя, пока не ощущает, заявив о своем антисемитизме, что некоторые стали его уважать. Только агрессивная глупость спасает его от собственного небытия.

IV. ТЕАТР

Наиболее живо Сартр воплотил свои идеи в драматургии. Именно его театр повсюду привлек внимание широкой публики. Первая пьеса Сартра, «Мухи», поставленная во время оккупации, обязана отчасти своим успехом тем аллюзиям, которые ощутили в ней зрители, но пьеса имеет и не связанную с этими конкретными обстоятельствами ценность. В основу сюжета положено возвращение в Аргос Ореста, сына Клитемнестры и Агамемнона, убитого любовником его матери Эгисфом. После убийства на город обрушились мириады мух, которые терзают жителей Аргоса. Мухи — символ угрызений совести, снедающих весь народ.

В начале пьесы Орест, молодой, богатый и красивый, предстает скептиком, убежденным, что человеку не следует никогда ангажироваться — человеку высшей формации, каким он себя считает. Он свободен, но это свобода небытия. Этот дворец уже не его дворец, этот город уже не его город. О, как желал бы он стать человеком среди людей: «Понимаешь, если бы я мог совершить какой-нибудь поступок — поступок, который дал бы мне право гражданства среди них... Ради этого я убил бы родную мать...» Слабохарактерный Орест покинул бы Аргос, не появись его сестра Электра, прожившая всю свою жизнь подле супругов-убийц и вот уже пятнадцать лет ожидающая возвращения брата, который должен стать мстителем и освободителем Аргоса.

Сам Юпитер убеждает Ореста уехать, отказаться от этого замысла. Всегда ли следует наказывать? — спрашивает Юпитер. Боги обернули эту смуту на пользу нравственному порядку. Орест упрямится. Он — добрый молодой человек, «прекрасная душа», но всему есть пределы: «Значит... *это* — добро? Тихонько смыться. Тихонько. Всегда говорить «простите» и «благодарю»... Значит, это?» Здесь — неожиданный поворот. Орест сделал выбор; он совершит непоправимый поступок, убьет убийцу своего отца, убьет собственную мать и, отвергнутый сестрой, порицаемый Юпитером, уйдет из Аргоса. Почему же Электра его отвергает? Потому что он отнял у нее смысл жизни: мечтательную ненависть, которая была не более чем грезой.

Орест же, экзистенциальный герой, безоговорочно берет на себя всю ответственность за содеянное. «Я свободен, Электра; свобода поразила меня как молния». Что до Юпитера, то, создав людей свободными, он уже не хозяин их свободы. Орест ему уже не подвластен. «Ибо я человек, Юпитер, а каждый человек должен изобретать свой путь». Никакая судьба не может быть навязана человеку, у которого есть свои желания. «Люди бессильны только тогда, когда признают себя таковыми». Однако своим поступком Орест изгнал себя из своей юности. Он стал взрослым, он достиг возраста, когда человек ответствен за свои поступки, он — мужчина. Жители Аргоса, спасенные им, избивают его камнями, потому что он внушает им страх. Когда он уходит, мухи (они же Эринии) улетают следом за ним. Их исчезновение станет спасением Аргоса, которое осуществил вопреки желанию аргивян Орест.

В следующих пьесах Сартр вернется к той же теме — теме свободы, но покажет ее неудачи и границы, налагаемые на нее смертью, социальными привилегиями и необходимостью, порождаемой действием. «За закрытой дверью», одна из лучших пьес Сартра,— это многозначный миф. Действие происходит в аду, но это не ад, как его изображали в средние века,— это ад без чертей, без котлов с кипящей смолой. Чтобы терзать людей, достаточно присутствия людей. Три персонажа предоставлены самим себе, навсегда запертые в обычном гостиничном номере. Ибо «ад — это другие». Ад — это проницательный взгляд, которым озирают нас Другие. Сердца, вывернутые наизнанку, отданы на суд других свобод. В сущности, этот ад есть и в жизни, где Другие с момента нашего рождения ставят нас в определенную ситуацию, которую мы вынуждены принять. Что такое быть заводским рабочим? Его станок, его заработная плата определяют его образ жизни. Но после нашей смерти Другие заключают нас в определенную ситуацию навсегда, лишая всякой возможности изменить их оценку с помощью действия, запретить им думать о нас именно так, как они думают, бежать от них.

Сартр не верит ни в бессмертие души, ни в ад, но «быть мертвым — значит стать добычей живых». Живые судят мертвого, «ставки сделаны» (название, которое Сартр даст своему сценарию). Ставки сделаны, ибо жизнь окончена и смерть не может ничего в ней зачеркнуть, ничем ее дополнить. Приходится, хочешь не хочешь, подвести черту и подбить итог, по которому будут судить о человеке, о сделанном им, ибо он только то, что сделал. «За закрытой дверью» эквивалентно словам Мориака «Мы сдали свое сочинение». Эта необратимость жизни — одна из идей пьесы; вто-

рая: жизнь под взглядом других — пытка. Подобно Бальзаку в «Шагреневой коже», Сартр создает миф, многозначный и глубокий, в котором заключено даже больше, чем знает сам автор.

«Добропорядочная шлюха» — пьеса о свободе, уничтоженной социальными предрассудками. Негра обвиняют в преступлении, которого он не совершал; Лиззи, белая проститутка, знает правду и могла бы его спасти. Но и негр, и проститутка — оба жертвы общества, в котором господствуют «Сволочи», не только навязывающие им свой суд и свою полицию, но и парализующие их сознание.

В «Дьяволе и господе боге» Гец, профессиональный солдат, осаждает Вормс, как наемник архиепископа, и тешит себя мыслью, что, если возьмет город, заколет двадцать тысяч — мужчин, женщин и детей. Он всегда творил зло; ему неведома жалость. Но в один прекрасный день бедный священник Генрих открывает ему, что творить Добро куда труднее, чем творить Зло. Гец не верит ни в бога, ни в черта; он — комедиант, и ему по нраву роль Абсолюта, он хочет сам быть и богом, и дьяволом. Он решает вопрос, подбросив монету — орел или решка,— но при этом жульничает, чтобы вынудить себя творить Добро, его соблазняет эта новая роль. Почему Гец так озлоблен, раздвоен? Потому что он незаконнорожденный, и щедрость, которую проявляли по отношению к нему, с детства переживалась им как унижение. Он станет давать, ничего ни от кого не принимая, чтобы в свою очередь унижать. «Добро будет твориться вопреки всем, против всех»,— назло касте дворянчиков, презирающих его как незаконнорожденного, и назло крестьянам, народу, с которым он никак не может слиться. Он раздаст им свои земли напрасно. Ему говорят, что он вызовет всеобщее восстание и крестьяне будут разбиты. Какая ему разница. Он играет за команду бога и отвергает насилие. В Солнечном граде, основанном им, будет один закон — любовь.

В сущности, речь идет о себялюбии; комедиант Гец играет не только за команду бога, но он играет роль бога. Он отлично это сознает, поэтому, когда год и день спустя бедный священник Генрих приходит, чтобы взглянуть, выдержал ли Гец пари, тот сам откровенно признается, что схитрил, ибо хотел, чтоб творимое им Добро принесло больше Зла, чем некогда жестокость. «Все было сплошной ложью и комедией». Каков же выход? Выход в том, чтобы стать во главе крестьянской армии, снова выполнять свое дело командира, не знающего ни слабости, ни жалости. «Не бойся, я не дрогну. Я буду внушать им ужас, ибо не знаю иного способа их любить, я стану отдавать им приказы, потому что не знаю иного способа подчиняться, я останусь один на один с пустым небом над головой, потому что не знаю иного способа быть со всеми. В этой войне нужно победить, и я это сделаю». Поскольку нет ни Дьявола, ни бога, единственное решение — делать свое, человеческое дело.

Франсис Жансон в блестящей книге «Сартр о себе» выявляет важность темы незаконнорожденного в творчестве Сартра. Гец — незаконнорожденный, Юго — также своего рода «незаконнорожденный» в силу своей двойной принадлежности, и если Сартра привлекает переделка «Кина» Дюма[15], то причина в том, что «Кин — актер, который непрерывно играет, играет даже в жизни, переставая сам себя узнавать, уже не зная, кто он на самом деле. И в итоге он — никто». Так миф актера сливается с мифом интеллигента — одновременно незаконнорожденного и комедианта. «Играют не для того, чтобы заработать на жизнь,— говорит Кин у Сартра,— играют, чтобы лгать, лгать себе, чтобы быть тем, кем быть не можешь, и потому, что наскучило быть тем, кто ты есть... Играешь героев, потому что сам — малодушен, и святых, потому что сам — дурен... Играешь, потому что, если не играть, можно спятить». Но жалоба Кина — эхо жалобы Ореста, Юго, Матье. Как и все они, Кин обретает свободу, совершая поступок: оскорбляя со сцены публику и принца Уэльского. «Был ли это поступок или просто жест?» Поступок, ибо он загубил тем самым свою жизнь, красивый жест, ибо сделал он это как комедиант. «Я принял себя за Кина, который принял себя за Гамлета, который принял себя за Фортинбраса».

«Затворники из Альтоны» — одна из самых прекрасных пьес Сартра, странная, смутная, страшная. Один из сыновей промышленного магната Альтоны — в окрестностях Гамбурга — живет, затворившись в своей комнате; кормит его сестра; он прячется от всех, так как безумен. Само его безумие — убежище, бегство от собственных мыслей, чудовищных воспоминаний войны, убийств, за которые он нес ответственность. Отец страдает раком горла и знает, что ему осталось жить полгода. Все навязчивые идеи Сартра бродят по этому проклятому дому: инцест, ненависть к отцу, затворничество. Комната, где выспренне ораторствует безумец,— подобие гостиничного номера «За закрытой дверью». Франц не может уйти от прошлого.

«Вообрази черное стекло. Тоньше самого эфира. Сверхчувствительное. Дыхание запечатлевается на нем. *Малейшее* дыхание. Вся история выгравирована на нем, с начала веков до этого щелчка пальцем... Все будет воскрешено. А? Что? Все наши поступки».

Франц, запершийся в своей комнате, до сих пор уверен, что Германия так и не поднялась из руин поражения, что она при последнем издыхании, что за тринадцать лет улицы ее городов заросли травой. Внезапно он открывает истину: Германия процветает, как никогда, семейные предприятия работают на полную мощность. Лишенный своего безумия, он более не может жить. Отец и сын вместе кончают с собой в машине: самоубийство будет закамуфлировано под несчастный случай.

Сила драматургии Сартра в том, что его пьесы — это не пьесы «на тему», а трагедии, и, возможно, мы вправе сказать, что они выражают *его* трагедию, ибо что такое отказ от Нобелевской премии, отказ выступить в Корнуэльском университете — поступок или жест? Кто сам Сартр — Эдерер или Юго[16]? По правде говоря, вопрос поставлен некорректно. Ведь можно также спросить, кто сам Бальзак — Вотрен или д'Артез? Бальзак — художник, способный создать Вотрена и д'Артеза; Сартр — художник, способный создать Эдерера и Юго.

V

Лейтмотивы романов и пьес Сартра можно найти и в его эссе. Сартр выступал как критик, и, разумеется, его литературная критика умна, но затрагивает она главным образом намерения, характеры. В Бодлере его интересует не столько поэт, сколько нежелание быть честным с самим собой. Бодлер становится для него человеком «тошноты».

«Бодлер не сумел отнестись всерьез к собственным начинаниям... Если он мог так часто рассматривать возможность самоубийства — значит ощущал себя человеком в излишке... Одной из самых непосредственных реакций его ума, бесспорно, были это отвращение и эта скука, овладевавшие им перед монотонностью какого-нибудь пейзажа, смутной, немой и беспорядочной».

Не думаю, чтоб это было полной правдой; Бодлер переживал *также* моменты энтузиазма и счастья, но он интересует Сартра только в той мере, в какой является сартровским героем.

Жан Жене[17] («Святой Жене») — дело другое. Бодлер признает себя виновным; Жене, человек более цельный, отстаивает свои пороки и бросает вызов Сволочам. Нищий ребенок, он был застигнут взрослыми на месте преступления, когда стащил какую-то мелочь. Он мечтал быть святым, а оказался среди отбросов общества. Общество требовало от него раскаяния. Оно готово простить все, но только не грех гордыни. Он отвечает: «Я — Вор» и с гордостью берет на себя за это ответственность, так же как и ответственность за половые извращения. Утверждая себя дурным, он тем самым вновь обретает утраченную подлинность. «Не будь он с самого начала жертвой мистификации, настоящая мораль оказалась бы для Жене притягательной». Он был из того теста, из которого делаются святые. Как христианский святой отвергает грех, а потом и Мир, чтоб полностью предаться богу, так Жене отвергает Добро и общество, чтоб оставить себе единственную привязанность — Зло. Сартр восхваляет эту позицию, в полном смысле слова парадоксальную.

Ошибка Бодлера (по Сартру) в том, что он сохранил свою маску, принял всерьез свою роль, оказался не способен избавиться от идеи бога. Но если бог существует, человек — ничто. Атеизм Сартра — постепенная победа свободы над теологией. Он ничуть не сомневается, что окончательная победа останется за атеизмом. Бог — понятие, отвечавшее определенной потребности, и оно «изживет» себя, когда люди осознают свою свободу. Впрочем, уже сейчас нет подлинно верующих людей: «Сегодня бог мертв, даже в душе верующего».

Что видно (и в «Святом Жене», и в «Словах») — это переход Сартра, начавшийся в 1945 году, с позиций чисто негативных на позиции позитивные.

В статье о «Словах» критик Робер Кантер пишет: «Отдает ли г-н Сартр себе отчет, задумываясь об эффективности своей политической деятельности, в ее слабости и утопичности перед лицом силы обстоятельств и партий? Видит ли он, задумываясь о своих самых блестящих интеллектуальных построениях, нечто большее, чем игру зеркал, в которых его разум пытался потерять свой образ?» И Кантер отвечает, что здесь разговор идет не об отчаянии. Скорее об отважной трезвости. Прекрасно то, что «Слова» — эта исповедь человека, пробудившегося от «долгого, горького и сладостного безумия», в которое он вовлек часть своего поколения, будет засчитана в его пользу. «Слова» — не все, но когда они хорошо выбраны, они спасают мастера Слова.

Имена Сартра и Симоны де Бовуар в сознании читателей неотделимы друг от друга. Похоже, это нравится обоим. Каждый из них счастлив, что живет рядом с человеком, которым восхищается. Их философии схожи. На протяжении многих лет они сопоставляли свои взгляды, анализировали,



Симона де Бовуар

уточняли. Их таланты отличны: Симона де Бовуар кажется более одаренной как романистка; Сартр не создал ничего лучше своего последнего эссе «Слова». Замечательно, что оба писателя, столь тесно соединившие свои судьбы, не утратили при этом своей оригинальности.

I. ЖИЗНЬ

Симона де Бовуар родилась в 1908 году в Париже в состоятельной буржуазной семье. Если впоследствии она стала относиться к своему классу враждебно, то отнюдь не потому, что в детстве ее притесняли. В общем, она любила своих родителей. Ее отец, адвокат, получил классическое образование в духе времени и почитал Анатоля Франса величайшим французским писателем. Актер-любитель, он играл с друзьями в пьесе Куртелина «Мир в семье»[1]. В то время дочь восхищалась им.

В пять с половиной лет девочку определили на курсы со странным и заманчивым названием «Желание» — благонадежное учебное заведение, в котором старые девы учили добродетели, а священник — философии. Чтение больше способствовало ее развитию, нежели учителя. В девять ей нравилась книга Луизы Олкотт «Маленькие женщины»[2], она увлеченно отождествляла себя с Джо, одной из героинь этого романа, бывшей и моей любимицей в детстве. Джо сочиняла; Симона начинала сочинять. Очень рано она решила посвятить жизнь умственному труду. Ее подруга Заза говорила: «Произвести на свет девятерых детей не менее важно, чем написать книги». Симона де Бовуар считала, что рожать детей, у которых в свою очередь пойдут дети,— весьма однообразное и бездарное занятие, что самое лучшее — посвятить жизнь творчеству, ибо во власти писателя, мыслителя — создать мир, наполненный радостью.

Мать Симоны была набожной, отец — неверующим. Симона больше любила отца. Вначале она верила в бога, потом открыла для себя смерть и невинность греха. «С каким ужасом открыла я для себя молчание смерти... Бог стал абстрактной идеей где-то в небе, и однажды вечером я ее перечеркнула». Сильный характер, не терпящий компромисса, она сразу перешла из веры в неверие. Она поняла, что любит земные радости и не могла бы от них отказаться. «Я больше не верую в бога,— говорила я себе без большого удивления.— Это очевидность. Если бы верила в него, разве стала бы я так беспардонно его оскорблять». Действительно, ее представление о боге стало настолько абстрактным, что уже одна его

непогрешимость исключала всякую реальность. Она обходилась без бога, и ей уже никогда не случалось возвращаться к этой проблеме. Тем не менее от воспитания в духе высокой нравственности у нее осталось обостренное чувство ответственности и виновности. В «Мемуарах остепенившейся девушки», или «Мемуарах хорошо воспитанной девушки», она рассказала, с какой легкостью сдавала экзамены на степень бакалавра, затем на степень кандидата наук и, наконец, в 1929 году получила звание доктора философии. В те годы женщин, которые не страшились бы столь трудного испытания, можно было пересчитать по пальцам. Но она любила идеи, системы и была связана с группой молодых философов, куда входили в числе прочих Раймон Арон, Жан-Поль Сартр, Низан. Она называла их «дружками», они прозвали ее Бобер, так как Бовуар созвучно слову Beaver, что в переводе с английского и значит «бобер». Некоторые из «дружков», марксисты, критиковали «буржуазную идеологию». Сартр был тем, кто внушал ей наибольшее доверие. Ум беспокойный, ищущий, он не признавал интеллектуальных уверток, выявлял недобросовестность, никогда и ничего не считал окончательным и, похоже, не позволял себе «попадаться в ловушку» конформизма. Симона всегда желала, чтобы ее направлял такой ум, сильный и свободный. Она была счастлива, когда Сартр сказал ей: «Отныне я беру вашу судьбу в свои руки». Это не значит, однако, что все ее убеждения сложились под его влиянием: они сдружились потому, что с самого начала их философии были близкими, а ненависть и восхищение — общими.

Так возник товарищеский союз, который ничто не могло нарушить. Оба они опасались оков брака и предоставляли друг другу полную свободу. Возможно, порой они страдали от этого. У каждого были свои увлечения, но связующая их нить уцелела. Они вместе думали, вместе боролись, вместе достигли литературной славы. И в мирное время, и в войну их объединяла общность взглядов. Ален сказал: «Существует одна дружба — политическая».

Оба они сначала были преподавателями; она — в Марселе, потом в Руане и, наконец, в 1938 году — в Париже. Пока она преподавала в Руане, а Сартр в гаврском лицее, поблизости, они могли жить по-соседству. Сартр начал печататься первым, Симона де Бовуар написала во время войны замечательный роман «Гостья», опубликованный в 1943 году.

Затем, продолжая участвовать в удивительном шествии экзистенциализма, сделавшего Сартра к 1945 году излюбленным философом не только многочисленных молодых французов, но и всей

Западной Европы, она с блеском продолжала собственную карьеру, публикуя поочередно романы и эссе. Они основали свою «штаб-квартиру» в кафе «Флор», на бульваре Сен-Жермен. Сен-Жермен-де-Пре[3] у интеллигенции всего мира стал ассоциироваться и с экзистенциализмом, и с четой Сартр — Симона де Бовуар. После удачного дебюта в литературе она оставила преподавание. Теперь «дружками» были Камю, Мерло-Понти, Бост, Кено[4]. Когда после Освобождения Сартр основал «Тан модерн», она, естественно, вошла в состав редакции этого журнала, в равной степени политического и литературного.

Вскоре к ней пришел блестящий успех. «Другой пол» — эссе об условиях жизни женщины — нашел своих читателей во всем мире. В 1954 году ей была присуждена Гонкуровская премия за роман «Мандарины». Премия принесла богатство, которого она вовсе не жаждала, и победу, которая наряду с жизнью, полной независимости, могла ее обрадовать. По правде говоря, она не ждала этого успеха, чтобы почувствовать себя счастливой,— веселость и здоровье были в ту пору отличительными чертами этой группы. Она много путешествовала, побывала на всех континентах: позднее она рассказала всю свою биографию в трех книгах: «Мемуары остепенившейся девушки», «Зрелость» («Сила зрелости») и «Сила вещей» — умных, откровенных и вызывающих. Ей хотелось бы сразить правящий класс. «Я еще меньше, чем в двадцать лет, выносила его ложь, глупость, драгоценности, фальшивую добродетель».

Долгое время она переживала трудности интеллектуального плана, заявляя о своей антибуржуазности; к коммунизму она не присоединялась. Философия Сартра отличалась от марксизма, и партия относилась к нему критически. «Известность означала для меня ненависть»,— писал Сартр. С началом войны в Алжире голлизм причислил Сартра и Симону де Бовуар к тому же лагерю, что и коммунистов. Но союзники не обязательно уподобляются друг другу. Их союз имел свои пределы. Тем не менее в те годы установление личных контактов стало распространенным явлением. Знаменитая супружеская чета была приглашена в Советский Союз и завязала там дружеские отношения. Куба их привлекла, потом разочаровала.

Бескомпромиссность Симоны де Бовуар не становилась меньше. Когда Камю погиб в автомобильной катастрофе, она сказала: «Я не стану плакать. Он для меня уже ничего не значил». Их поссорил «Возмущенный человек». В жизни Симоны де Бовуар был один незыблемый момент, одна безусловная удача — ее отношения с

Сартром. «Более чем за тридцать лет мы лишь однажды были разобщены... Наши темпераменты, наши взгляды, весь предшествовавший выбор оставались разными, и наши произведения были несхожи, но они произрастали на общей почве».

И действительно, эта дружба и этот симбиоз прекрасны. Она могла понять только человека, который был бы враждебно настроен к тому, что ненавидела она сама: реакцию, «благонамеренных людей», религию. Ее выбор не случайно пал на Сартра. Вопреки тому, что писали журналы, супруги жили довольно уединенно. Объективные условия жизни — автомобиль, квартира — отдаляли их от пролетариата, субъективные — противопоставляли буржуазии, которая тем не менее составляла большинство их читателей. Буржуазии нравится, когда ее разоблачают. «Сила вещей» — автобиография Симоны де Бовуар — заканчивается довольно грустным размышлением. Старость и смерть ужасают автора. «Мой протест подточен неизбежностью конца, да и счастье мое поблекло». Настал момент сказать: никогда более. «Теперь слишком краткие часы во весь опор мчат меня к могиле. Я избегаю мысли о том, что будет через десять лет, через год. Воспоминания истощаются; мифы теряют свою радужную оболочку, планы рушатся, едва зародившись — вот что стало со мной, и тут ничего не поделаешь. Если этому молчанию суждено продолжаться, каким оно покажется долгим, мое короткое будущее!»

А между тем все ее намерения были исполнены. Симона жаждала свободы — она ее добилась. Симона хотела *писать* — ее творчество стало значительным явлением литературы и получило признание. Почему же «Воспоминания» писательницы заканчиваются фразой: «Не перестаю удивляться, в какой мере я была обманута»? Возможно, потому, что она состарилась. Потому, что неизбежна смерть. Я знаю, что ответил бы Ален: «О смерти лучше не думать».

II. ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Романы Симоны де Бовуар, как и произведения Сартра, замешаны на метафизике. Она считает, что метафизические романы имеют такое же право на существование, как и психологические, и что романист может и должен описывать эмоциональные последствия метафизического опыта. Но если ее философия добавляет к ним лишь фермент, закваску, то у Сартра она — само тесто. «Гостья» то одной, то другой стороной предстает экзистенциалистским

романом: «Я здесь, посреди танцевального зала, безликая и свободная. Я созерцаю сразу все эти жизни, все эти лица. Стоит мне отвернуться от них — и они тотчас же расплывутся, как пейзаж, оставленный позади». Все это отдает доктриной. «Плоть» же книги живая, портреты не укладываются в узкие рамки. Прежде чем размышлять над техникой романа, следует отметить, что Симона де Бовуар — прирожденная романистка.

В центре созданной ею картины мира Пьер Лябрус и Франсуаза Микель — супружеская чета, напоминающая нам — правы мы или нет — ту, которую она образует с Сартром, чету счастливых друзей, любящих друг друга, предоставляющих друг другу полную свободу. Он — директор театра авангарда. Постоянное сотрудничество связывает их больше, нежели страсть.

«Единственное, что меня интересует,— говорит Франсуаза,— это наше общее будущее. Что ты хочешь, я так счастлива!»

Пьер позволяет себе мимолетные увлечения. «Дело в том,— говорит он,— что я больше всего люблю начало... Ты не можешь этого понять». «Возможно,— говорит Франсуаза,— но мне лично был бы не интересен роман, который в будущем ничего не сулит».

Ни о верности, ни о неверности между ними говорить нельзя; они составляют единое целое.

Но вот появляется Ксавьер Паже, молодая женщина из буржуазной среды; она несчастлива в своей семье, проживающей в Руане, и Пьер с Франсуазой из чистого великодушия принимают ее в своем парижском особняке. Она будет их гостьей. Ксавьер, особа странная и нелюдимая, терпеть не может никакого принуждения. Ксавьер спит, когда другие бодрствуют, дуется, когда другие счастливы, короче — она не способна быть с людьми в человеческих отношениях. Ее настроения, радость или ярость настолько непредсказуемы, что Пьер и Франсуаза тратят свое время на расшифровку смысла ее слов. «Можно подумать, что они говорят о Пифии». Искусство Симоны де Бовуар заключается в том, что она превратила Ксавьер в «свое второе я». «Оставалось лишь кружиться вокруг, так никогда и не приближаясь».

Этому маленькому обольстительному чудовищу благодаря своей таинственности (такова сила увертливых существ) удается породить в душе Франсуазы ревность — чувство, которого она доселе не испытывала. Чувство двоякой ревности, потому что она хочет сохранить Ксавьер для себя одной и ей не нравится, что Пьер принимает Ксавьер всерьез. Когда он сообщит жене, что Ксавьер и он любят друг друга, ее первая реакция — страдание, вторая —

попытка добиться того, что не удавалось никому,— жизни втроем, «того, что трудно, но что могло бы дать счастье и выглядеть пристойно». Возможно, что это и осуществимо с другой, но Ксавьер, жестокая, сбивающая с толку, делает всякую откровенность невозможной. Франсуаза «влюбленными глазами рассматривает эту женщину, которую любит Пьер».

Что делать? Она прибегает к великодушию, ей хочется верить, что таким путем она разрешит проблему «другой». Но Ксавьер ее «изничтожает». Франсуаза чувствует, что из-за этой упорствующей девочки она всего лишается. Ксавьер, отдаваясь молодому человеку Жерберу, заставляет Пьера так ревновать, что тот подглядывает через замочную скважину. Когда Франсуаза одерживает над «гостьей» две победы, возвращая себе любовь Пьера и добиваясь любви Жербера, она тем не менее не может пережить, что у Ксавьер сложилось о ней чудовищное представление.

«Вы ревновали,— говорит Ксавьер,— потому, что Пьер любил меня. Вы отвратили его от меня и, чтобы лучше отомстить, отняли у меня Жербера. Берите его себе, он ваш... И уезжайте отсюда, уезжайте немедленно».

У Франсуазы нет больше оснований ревновать Ксавьер, так как она одержала над ней победу, но она не может перенести того, чтобы другое сознание разрушило ее собственное. «Открывая газ в комнате, где засыпала Ксавьер, она совершила,— пишет Женевьева Женнари,— не преступление из ревности, а философское преступление».

Эпиграфом к роману служит фраза Гегеля: «Каждое сознание преследует смерть «другого». Ксавьер хотела «изничтожить» ее. Следовало сделать выбор. Франсуаза выбрала *себя*. Она повторила: «Она или я. И опустила рычажок». Позднее Симоне де Бовуар перестал нравиться финал ее книги. Философские преступления напоминают проблемные романы, и «Ученик» Бурже принадлежит к тому же жанру, что и последняя глава «Гостьи».

За этим романом последовала пьеса «Бесполезные рты», рассматривающая политическую дилемму: можно ли во спасение осажденного города, где на исходе припасы, жертвовать бесполезными ртами? Или следует во спасение бесполезных ртов жертвовать городом? К тому или иному выбору толкает действие этой пьесы. Большого успеха она не имела. «В идиотской славе, обрушившейся на Сартра (и на нее), было что-то досадное. Она дорого обходилась. Он приобрел во всем мире неожиданно широкую аудиторию; он видел себя незаконно лишенным аудитории грядущих веков».

То, что писательница придает странное значение идее бессмертия, видно из ее автобиографии и романа «Все люди смертны». Актриса Режина, устав от недолговечности успеха, стремится к бессмертию. Она хочет покорить сумасшедшего, возомнившего себя бессмертным,— таким образом, после собственной смерти она останется жить в чьем-то уме и сердце. В конце концов она поймет, что должна найти в жизни то, чего ждала от бессмертия. Все люди смертны, но они стремятся действовать так, как будто они бессмертны.

Тот же тезис доказывался в «Пирре и Синеасе», написанном в форме эссе. Как известно, король Пирр излагал планы победы своему советнику Синеасу. После описания очередной победы Синеас спрашивает: «А что вы станете делать потом?» Следовал новый план. «А потом?» Наконец Пирр отвечает: «А потом мы отдохнем». «Так почему бы,— спрашивает Синеас,— вам не отдохнуть уже теперь?» Это размышление на первый взгляд кажется мудрым. Тем не менее Синеас ошибается. Новые планы рождаются вопреки всему и толкают нас вперед. Пирр имеет право сделать вывод: «Я существую сегодня; сегодняшний день толкает меня в будущее, определенное моим нынешним планом».

В другом эссе — «За мораль двусмысленности» — писательница доказывает, что существование скорее двусмысленно, нежели абсурдно. Это утверждение не лишено смысла, но каждый из нас может придать ему смысл по своему выбору. Нравственные ценности существуют лишь в той мере, в какой их создает человек. Симона де Бовуар не верит ни в десять заповедей, ни в «нравственный закон сердец» Канта; каждый ум должен придумать свой смысл жизни и приспособиться к требованиям *своей* истины. Один английский критик (Морис Крэнстон) заметил, насколько подобная позиция, порывающая одновременно и с богом, и с разумом, трудна, почти мучительна для французского ума, взращенного на Декарте. По его словам, экзистенциалисты близки к Юму[5], который не видел никакого доказательства существования бога, никакого следа нравственного закона. Вся разница в том, что Юм не страдает от такого положения. Англичанин, испытывающий сомнения, без всякого труда управляет своей жизнью. Он будет придерживаться британской традиции, условностей, законов. Его не волнуют отвлеченные концепции. Для француза, жившего не столько традицией, сколько разумом, выбор труднее.

В своих эссе Симона де Бовуар очень категорична. Это отвечало ее намерению: «Мне не интересно взывать к сердцу, когда

я сама знаю истину». В романах же, напротив, ее привлекают нюансы. «Мои эссе отражают практический опыт; мои романы — удивление, в которое меня повергает человеческое существование вообще и в частности». Только роман давал ей возможность выявить сложные, непостижимые значения того изменившегося мира, в котором она оказалась в 1944 году. «Земля была усыпана разбитыми иллюзиями». Она увидела «победное возвращение буржуазного владычества», конфликты, положившие конец некоторым драгоценным дружеским связям, завязанным в годы Сопротивления. Это давало ей «разгон», столь необходимый романисту. Она писала «Мандарины» — роман, где хотела изобразить интеллигенцию, особую породу людей, «которую романистам советуют не задевать». Но мнение это ошибочно: приключения интеллигентного человека могут быть так же интересны, как и приключения необразованного; и потом интеллигенты тоже люди, обладающие человеческими чувствами.

Много говорилось о том, что «Мандарины» — роман-разгадка, что Дюбрейль и Анри — это Сартр и Камю, что Анна, жена Дюбрейля,— Симона де Бовуар. Но считать так — значит неправильно понимать природу романа вообще. Романист придает своим героям черты реальных лиц, но он не пишет портреты с натуры. Он преобразует, он месит; он переставляет, он конструирует. Дюбрейль — мужчина в возрасте, совсем не похожий на Сартра. Анри роднит с Камю лишь то, что он тоже молодой брюнет и является главным редактором газеты. Этим сходство исчерпывается. Дюбрейль и Анри ссорятся, как Сартр и Камю, но они мирятся, чего в реальной жизни вовсе не произошло. Камю покинул свою газету по причинам, не имеющим отношения к Сартру. То же относится и к второстепенным, столь ярким, персонажам. Поль, Надин, Скрясин не являются копиями реальных людей. «Все материалы, которые я черпала в своей памяти, я дробила, видоизменяла, ковала, растягивала, комбинировала, переставляла, скручивала, порой даже переворачивала — всегда переделывала. Хорошо бы эту книгу принимали за то, что она есть: не автобиография, не репортаж, а воспоминание». Это и в самом деле захватывающее воспоминание об одной группе людей, об одной эпохе, об одном умонастроении, и это один из лучших романов нашего времени.

III. «ДРУГОЙ ПОЛ»

В книге «Другой пол» привлекают внимание авторский ум, осведомленность, а также вложенная в нее страсть. Философ — Симона де Бовуар является «рассерженной молодой женщиной»[6]. Это придает силу ее стилю. В ее работе, превосходно написанной, точной и ясной, используются самые глубокие научные и философские познания. Она состоит из двух частей: «Факты и мифы» и «На собственном опыте».

Факты — это положение женщины в реальной жизни. Оно аналогично тому, в каком находится пролетариат,— положение низшего, объекта. Мужчина считает себя Субъектом, абсолютом, женщина — это «другая». Мужчина никогда не думает, что взгляды объясняются принадлежностью к мужскому полу, а между тем сам он говорит женщине: «Вы рассуждаете как женщина». Чтобы оправдать свое превосходство, мужчина обратился к философии, теологии, науке. Правда, теоретические взгляды на эту тему за последние пятьдесят лет сильно изменились. «Женщина тоже человек»,— сказано уже в Священном писании. Все помнят знаменитую фразу апостола Павла: «Нет больше ни иудея, ни грека; нет больше ни раба, ни вольного: нет больше ни мужчины, ни женщины, ибо все вы едины во Иисусе Христе».

Но *на деле* унижение женщины осталось, подобно унижению жертв расовых предрассудков. Существует миф о *вечно женственном,* как существует миф о черной душе или еврейском характере. Но только женщины не составляют меньшинство, как негры Америки, на земле столько же женщин, сколько и мужчин. Однако они смирились с тем, что к ним относятся то как к предмету роскоши (кокотки, куртизанки Бальзака), то как к вьючным животным (изнуренные домашние хозяйки наших пригородов), то как к орудию дьявола (Андре Жид). Функция мужчины — жить, функция женщины — продолжать жизнь. Мужчины должны производить на свет творения ума, женщины — детей. Такой долгое время была установка мужчины. Почему женщина принимала ее в стольких различных обществах? Начертано ли ей природой такое положение «другого», существа низшего порядка, объекта?

Симона де Бовуар ищет ответа у биологов, марксистов, психоаналитиков. Вот что говорит биолог: «Женщина физически слабее мужчины. Тот, кто убивает и охотится, властвует над той, которая рожает детей... Сын, обладающий силой, скорее наследует привилегии отца, нежели дочь — слишком слабая, чтобы ими пользоваться».

На это Симона де Бовуар отвечает, что понятие слабости имеет смысл лишь при сопоставлении его с законами, мнением и состоянием культуры. Женщина, охраняемая законами, перестает быть слабой. Это правда, продолжает биолог, но что такое законы, если не отношения, вытекающие из сути вещей? Закон должен был охранять женщину потому, что она и в самом деле слабее. То, что супружеская измена женщины карается суровее, нежели измена мужчины, кажется несправедливым? Но это «естественно», поскольку супружеская измена женщины может привести к появлению в семье внебрачного ребенка. На это женщина могла бы еще возразить, что физическая сила уже не имеет никакого значения в эпоху, когда для убийства достаточно нажать на гашетку или кнопку, и что нечего бояться появления детей теперь, когда существуют противозачаточные средства. Однако этот спор можно вести бесконечно, и могут ответить, что грубая сила самца продолжает терроризировать (или ободрять) многих женщин. Подумайте о проститутках — рабынях своего сутенера. А противозачаточные средства никогда не будут гарантией от внебрачного ребенка, если женщина пожелает его родить.

Марксисты выводят историю нравов из истории техники. В эпоху натурального хозяйства женщина участвовала в работе наравне с мужчиной; ремесло превратило ее в рабыню; более совершенная техника, упраздняя физический труд, эмансипирует женщину. Симона де Бовуар не убеждена в правоте этих упрощенных взглядов, не учитывающих индивидуальные отношения. Ничто не помешало бы мужчине, даже более физически сильному, обращаться с женщиной как с равной, не будь у него желания властвовать над ней.

Наконец, психоаналитики заявляют, что женщина страдает комплексом неполноценности, так как она считает себя существом неудавшимся, несовершенным и завидует мужчине. Но так ли это на самом деле?

Почему мужчина упорно старается низвести женщину до положения рабыни? Потому, что она — объект, принадлежащий ему по праву, владея которым он рассчитывает покорить природу. Адам надеется найти в Еве сверхчувственность, средство превзойти самого себя; Флобер считал, что женщина поможет мужчине открыть бесконечность. Обреченному на болезнь, старость и смерть мужчине по наивности хотелось бы найти в женщине панацею от всех этих бед. Он хочет, чтобы она была молодой, здоровой, полной сил, в особенности если сам он слаб и стоит у порога смерти. Чем он старее, тем сильнее жажда молодой плоти. «Женщина принадлежит ему по праву, и он задаром пользуется тем, что женщине отпущено природой. Но вместо того, чтобы спасти Адама, Ева все больше погружает его в то, что ему присуще. Вместо того чтобы обрести в ней бесконечность, он находит у нее все несовершенства человеческого существа: запахи, усталость, болтливость, тоску. Женщина не избавляет Адама от греховности, а погружает в нее. И вот он с беспардонным упорством относит эту греховность на ее счет. Она станет Паркой, Смертью, Цирцеей, Дианой, женщиной-вамп[7], ведьмой, что не мешает ей, однако, быть в минуты близости идеалом, поэзией, богиней. Это слишком, говорит Симона де Бовуар. Не возносите женщину слишком высоко, но и не ставьте ее слишком низко, а хотя бы на одну доску с собой. Освободите ее от мифа о вечной женственности и позвольте ей *делать себя*».

Короче, речь идет о том, чтобы вернуть женщину в лоно рода человеческого. Мужчина сам *делает себя* в каждый момент жизни. Действуя, осуществляя свои планы, мужчина постепенно низвел женщину до степени бессловесного животного, которое его обслуживает. Женщина никогда не приобщалась к его планам. Мать и хозяйка, она почти не имела досуга для личной жизни. Женщина сможет подняться до уровня мужчины, только проявив собственную активность, что, впрочем, подтверждается жизнью Симоны де Бовуар, ее личным опытом.

Во второй части этой работы, озаглавленной «На собственном опыте», автор прежде всего разбирает проблему формирования женщины, ибо *женщины* вообще, как и *негра*, не существует. Она продукт своего положения. У нее выработалась привычка считать себя существом низшего порядка. Она убеждается, что христианский священник, представитель бога в воспитании, всегда мужчина, но это движение вспять по сравнению с античностью, имевшей своих жриц. В родительской семье она наблюдала, что ее отец обладал большей властью и престижем, нежели мать. Детская литература представляла ей мужчин как героев или как чудовищ с недюжинной силой (Волшебный принц, Синяя борода), а женщин — как жертв (Золушка, Белоснежка). Позднее классический театр, романы в свою очередь преподали ей миф о вечной женственности, обучили искусству соблазнять и восполнять слабость кокетством. Так, каждая мать кует новое звено в «цепи неполноценности».

Возражение: можно ли говорить, что женщина и в самом деле искусственное сооружение, построенное на утеху мужчине? Нет ли тут действительно физиологической фатальности, налагаемой на нее

материнством? Не является ли для нее брак самым верным выходом из положения и не должна ли она поэтому, вступив в него, «завоевывать» мужа, то есть соблазнять его?

Симона де Бовуар не считает брак лучшим решением проблемы отношений между мужчиной и женщиной. Она противопоставляет любовь — бескорыстный дар браку — экономическому и общественному институту. «Сам принцип брака непристоен, поскольку он превращает в право и обязанность то, что должно основываться на непроизвольном порыве». Бернард Шоу сказал: «Успех брака в том, что он сочетает максимум соблазна и удобства». Вот откровенное до цинизма суждение мужчины. Неузаконенный брак остается возможным выбором, и многие женщины соглашаются на него, хотя это одна из форм проституции.

Разумеется, «большинство женщин сегодня замужем, были замужем или готовятся выйти замуж и страдают от того, что не вышли замуж. Но, выходя замуж, женщина приобщается к миру своего супруга. Родители говорят, что *выдают* дочь замуж, муж говорит, что он *берет* ее в жены. До сих пор считается, что для женщины близость — *услуга,* которую она оказывает мужчине; он получает наслаждение и за это обязан компенсировать женщину — обеспечивать ее». Это значит, что женщина не свободна в выборе спутника своей судьбы. Она «принадлежит» мужчине. Ее желание и наслаждение зависят от брачного договора, и долгое время мужчина даже не понимал, что и у нее есть право на наслаждение. Монтень считал опасным «распалять» законную жену. «Мы хотим, — сказал Монтень, — чтобы наши жены были здоровыми, крепкими, в хорошей форме, упитанными и в то же время целомудренными, то есть горячими и холодными».

Такова непоследовательность мужчины: он хочет, чтобы жены были страстными с ним, но бесстрастными и безразличными ко всем другим мужчинам. Он требует, чтобы его супруга была всегда при нем и никогда ему не докучала; он хочет, чтобы она целиком принадлежала ему, но не хочет принадлежать ей, хочет жить супружеской жизнью и оставаться свободным. «Таким образом, начиная с момента женитьбы муж обманывает доверие жены». Драма брака заключается в том, что мужчина обещает счастье и не дает его, что он калечит молодую женщину, обрекая ее на однообразное повторение, обыденность. Она связана с одним мужчиной, у нее на руках дети. Жизнь ее кончена. До двадцатилетнего возраста жизнь была щедра по отношению к ней — учение, дружеские связи, первые желания, ожидание любви наполняли ее до краев. И вот она лишена своего личного будущего, независимого от будущего мужа, и зачастую не испытывает наслаждения. Ведь «брак в его традиционной форме создает далеко не самые благоприятные условия для пробуждения и расцвета женской любви. Брачная ночь, предварительно не подготовленная естественной любовью, представляется девушке несуразным припадком разъяренного эпилептика».

Затем женщина живет в условиях, определяемых служением семье, когда она обретает достоинство, лишь принимая свое вассальное положение по отношению к сеньору, который является для нее одновременно и наставником, и фавном. И вот она начинает жить семейной жизнью с нечистой совестью; сначала она убеждает себя, что испытывает к мужу великую любовь, а потом пробуждается, подобно Софье Толстой. Она обнаруживает, что «перед ней вовсе никакой не Сюзерен, Глава, Наставник», она не видит ни малейшего основания к тому, чтобы находиться у него в кабале. И тогда она либо принимает роль жертвы, либо изменяет мужу. Таковы два печальных решения этой проблемы.

Но «буржуазия» (ибо Симона де Бовуар не забывает своего главного врага) — «буржуазия изобрела эпический стиль; обыденность принимает облик приключения, верность — возвышенного безумия, скука становится мудростью...» На самом деле, если два индивидуума ненавидят друг друга и тем не менее не могут друг без друга обходиться, из всех человеческих отношений это не самое правдивое и трогательное, но самое жалкое. Идеальным было бы, наоборот, чтобы два человеческих существа, не нуждающихся ни в ком другом, были бы связаны лишь одним соглашением — взаимной любовью.

Правда, что традиционный брак проявляет тенденцию к видоизменению. Девушки работают, сталкиваются со многими мужчинами, так что работа отметает необходимость в «браке по сватовству»; развод, прочно укоренившийся в быту, позволяет ей переходить от одного брачного опыта к другому. И тем не менее мужчина растет на работе или при иной деятельности, тогда как для женщины свобода оборачивается своей негативной стороной — это хорошо видно на примере Соединенных Штатов Америки, где одни эмансипированные женщины играют роль хороших жен традиционного образца, а другие растрачивают силы и время на бесплодные занятия.

Доказывать, что в материнстве женщина становится равной мужчине, тоже значит вводить в заблуждение. Симона де Бовуар

подробно разбирает случай вынужденного материнства, матери-одиночки, аборта. «Мать-одиночку все еще презирают».

В 1965 году это уже не совсем правда, и я знаю счастливых «матерей-холостячек». Но в 1949 году Симона де Бовуар, по-видимому, была права: «Мать превозносится только в том случае, если женщина состоит в браке», то есть в той мере, в какой она остается в подчинении у мужа. Пока муж продолжает оставаться главой семьи в материальном отношении, дети в гораздо большей мере зависят от отца, нежели от матери, хотя мать занимается ими намного больше.

Отсюда вывод, что женщина, как пролетариат, как угнетенные народы, должна быть эмансипирована. Вопреки легендам ни физиологической неполноценности женщины, ни естественной враждебности полов не существует. Женщина, заточенная в своем постоянстве, пыталась удержать в нем мужчину: она упорно его калечила, губила его лучшие данные. Но это реакция рабыни: освобожденная женщина перестанет пребывать в состоянии войны. Ее спасением будет профессиональная деятельность, благодаря которой она примет на себя часть ответственности за брак, до этого целиком ложившейся на плечи мужчины.

Симона де Бовуар выдает свой опыт за универсальное правило. Но у нее нет детей. Во всех странах, в том числе и социалистических, женщина, становясь матерью, оказывается перед выбором. Симона де Бовуар считает возможным сочетание материнства со свободой, и женщины уже добились этого на деле. «Такие слова, как тайна, судьба — удобные алиби; женщина — продукт цивилизации; ответственность за ее ограниченные возможности, недостатки, несчастья и враждебность, которая противопоставляет два пола, ложится на человечество. Будущее открыто перед женщиной, и цель этой книги — как можно скорее оказаться устаревшей».

Прошло пятнадцать лет, и она не устарела. Она сохраняет свою силу, свой смысл, свою актуальность. Чтобы расширить границы женской доли, кое-что было сделано в плане законодательном. Многое еще предстоит сделать в плане эмоциональном. Разумеется, равенство полов не станет их тождественностью. Освободить женщину — значит отказаться от того, чтобы ограничивать ее рамками взаимоотношений с мужчиной, но не значит отрицать их... Взаимно признавая друг друга субъектом, каждый тем не менее останется для другого *«другим»*... Волнующие нас слова: давать, завоевывать, соединяться — сохранят свой смысл. Напротив, «именно с упразднением рабства одной половины человеческого рода и всей заключенной в нем системы лицемерия... семейная чета и обретет свое подлинное лицо».

IV

Три тома автобиографии Симоны де Бовуар имели огромный успех. «Но если буржуазия меня хорошо принимает,— говорит она,— мне становится не по себе... слишком многие читательницы узнавали в «Мемуарах остепенившейся девушки» картину знакомой им среды, но не интересовались усилием, которого мне стоило бегство из нее». Не думаю, чтобы это было полностью справедливо, поскольку книги «Зрелость» и «Сила вещей», рисующие среду, мало знакомую читателям из буржуазных кругов, ожидал такой же прием. Нет, эти книги вызывают интерес потому, что они кажутся правдивыми.

«Очень тихая смерть» — тяжелый рассказ о предсмертных днях мадам де Бовуар-матери, вызвал замешательство и в то же время уважение; замешательство, поскольку речь все-таки идет о смерти матери, уважение, поскольку рассказ этот красивый, искренний, и честный. «Наверное, ей было не очень приятно,— писала критик Матье Галей,— излагать свои раздумья об умирающей матери: «Ты внушаешь мне страх».

По поводу автобиографических книг Симона де Бовуар, высказываясь, возражает сама себе. «Моя биография,— говорит она,— перекликается с биографиями моих героев. В ней можно найти эпизоды из моих романов, но в ином освещении и перенесенные в другое место. Однако кто станет сетовать на это? Напротив, я нахожу увлекательным определять разницу между сырьем, предоставленным жизнью, и материалом романа». Тот, кого интересует алхимия романиста, стремится понять, как реальная личность Ольга стала персонажем Ксавьер. «Ольга вдохновляла меня на создание образа Ксавьер в той же мере, в какой я ее систематически искажала». Так Шарль Хаас, становясь Сваном, приобретает вкус и склонность к страданию, бесконечно превосходящие его реальные черты в мирской жизни. Симона де Бовуар не претендует на то, чтобы ее биография считалась произведением искусства. «Это слово,— говорит она,— наводит меня на мысль о статуе, скучающей в городском саду... Не произведение искусства, но моя жизнь в ее порывах, ее невзгодах, ее потрясениях». Она написала то, что хотела.

«Я старалась быть беспристрастной... Я объективна, разумеется в той мере, в какой моя объективность передает мои мысли». Иными словами, эта объективность завуалирована субъективностью мнений, неприятий и тревог автора... «Надо учиться,— говорил нам Ален,— любить самое разное». Нельзя добиться того, чтобы люди были лишены пристрастий. Каждый судит о рынке по тому, что он там нашел. Мысли, темперамент формирует опыт. Каждый писатель мыслит «сообразно ситуации». Мы должны смириться с тем, что мысли людей, переживших другую жизнь и другие конфликты, отличаются от наших. Симона де Бовуар не Вирджиния Вулф; одна порвала со своей средой, другая любила ее. Но оба свидетельских показания звучат убедительно.

(ОТРЫВОК ИЗ СТАТЬИ «РОЛЬ ПИСАТЕЛЯ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ»)

Из всех современных писателей у него, пожалуй, самая поразительная литературная судьба. Совсем еще молодым он стал не «властителем дум» (это выражение вызывало у него смех), но живым зеркалом целого поколения. Читатели за рубежом приняли



Альбер Камю

его так благосклонно, что он получил Нобелевскую премию в возрасте, когда другие тщетно мечтают о Гонкуровской[1]. Мне вспоминается, как в 1946 году, когда я объехал обе Америки, все студенты расспрашивали меня о Сартре и Камю. На какой же багаж опиралась эта всемирная известность? Небольшой роман «Посторонний», пьеса «Калигула» и несколько эссе, в том числе и «Миф о Сизифе». Но в чем же тогда причина? Да в том, что Камю выразил смутные догадки молодежи военного и послевоенного времени.

Альбер Камю родился в Алжире. Человек солнца и радости, он ребенком столкнулся с нищетой, подростком — с войной. Из раздумий его юности вышел «Миф о Сизифе», навечно осужденном богами вкатывать на вершину горы обломок утеса, откуда эта глыба, в силу собственной тяжести, снова скатывалась вниз. Этот миф — символ человеческой жизни. Что делаем мы на земле, если не безнадежную работу? Когда нам удается с невероятным трудом поднять камень на вершину, болезнь или война снова обрушивают его к подножию, и, что бы там ни было, жизнь все равно кончается смертью, завершающим падением. Осознать бессмысленность этой суеты — значит обнаружить абсурдность человеческого удела. В этом мире, где нет надежды, нет иллюзий, человек чувствует себя «посторонним».

Где же выход? Самоубийство? Надежда пережить себя благодаря своим делам, своим творениям? Нет. В момент, когда я произношу эти слова, тень Камю заставляет меня осязаемо почувствовать, что я зажат между стенами абсурда. Да, к чему писать? Зачем эти отчаянные усилия, если я обречен все равно завтра умереть? Ради славы? Она сомнительна, и, если случайно переживет меня, я об этом все равно не узнаю. Самый тип общества, которому могут быть интересны произведения такого рода, преходящ, он исчезнет, как исчезнет когда-нибудь и сама Земля. Так зачем же? Мы с детства живем будущим. «Завтра... Позднее... Вырастешь — узнаешь». Но завтра — это могила. В один прекрасный день человек осознает, что обманут, и возмущение, которое его при этом охватывает, и есть абсурд.

Что же предлагает нам Камю? Дитя солнца, он не приемлет отчаяния. Будущего не существует? Пусть так, насладимся настоящим. Стать спортсменом или поэтом, или тем и другим одновременно. Идеал человека абсурда — упоение сиюминутностью. Сизиф сознает свой тягостный удел, и в этой ясности сознания — залог его победы. Здесь Камю сходится с Паскалем. Величие человека в знании, что он — смертен. Величие Сизифа в знании, что камень

неизбежно скатится вниз. И это знание превращает судьбу в дело рук человеческих, которое и должно быть улажено между людьми.

Нужно представить себе, какое впечатление произвела на молодых французов подобная книга, появившись в 1942 году. Никогда еще мир не казался более абсурдным. Война, оккупация, представлявшиеся очевидным торжеством насилия и несправедливости,— все самым жестоким образом опровергало мысль о рационально устроенной вселенной. В начале века Сизифу, то есть человеку, удалось вкатить свой камень довольно высоко на роковой откос. Перед войной 1914 года не все, конечно, обстояло благополучно, до этого было далеко, но все же многое, во всяком случае во Франции, улучшилось. Слова «надежда», «прогресс» были исполнены смысла. За четыре года первой мировой войны глыба скатилась далеко вниз, но Сизиф мужественно взялся вновь за свой вечный труд. Вторая мировая война разрушила всякую надежду. Все было раздавлено под каменной глыбой. Сизиф — погребен под осыпью, обессиленный и отчаявшийся. И тут раздался молодой голос, сказавший: «Да, это так; да — мир абсурден; да — от богов ничего не приходится ждать. И однако, нужно, глядя в лицо неумолимой судьбе, осознать ее, презреть и в той мере, в какой это в наших человеческих силах, изменить ее». Понятно, что к этому голосу прислушались. Оставалось только это, или — ничего.

Вот молодой писатель, который с первых шагов проник в самое сердце современного мира. Его роль, грубо говоря, состояла в том, чтобы сделать этот мир приемлемым для отчаявшейся молодежи, не отрицая при этом, что для отчаяния есть все основания. «Посторонний» — это жизненная реализация «Мифа о Сизифе», человек, приговоренный к смерти за абсурдное преступление и спасенный тем, что его погубило. «Чума» играет по отношению к существованию коллектива ту же роль, что «Посторонний» по отношению к существованию индивида. Подобно тому как Мерсо открывает для себя красоту жизни благодаря шоку, пробуждающему в нем протест, целый город — Оран — пробуждается к сознанию, когда оказывается в изоляции, во власти чумного мора.

Но у диптиха Камю есть и вторая часть; это «Бунтующий человек». «Я верю, что ни во что не верю,— говорит Бунтующий человек,— но не могу сомневаться в том, что протестую». Бунтующий человек — это человек, который говорит «нет», но он не может сказать «нет» существующему, не сказав «да» чему-то иному. Чему же он говорит «да»? Заключение книги звучит мужественно. Камю не отрекается от бунта, не презирает действие. Но превыше

всего он ставит чувство меры. «Наша разодранная Европа нуждается не в нетерпимости, но в работе и взаимопонимании». «Истинная щедрость по отношению к будущему состоит в том, чтобы отдать все настоящему».

Здесь, сегодня, немедленно — вот где надлежит трудиться. Это будет тяжко. С несправедливостью никогда не покончить, но человек всегда станет бунтовать против нее. Это Дьявол говорит нам: Eritis sicut dei (Вы будете как боги)[2]. Чтобы стать человеком сегодня, нужно отказаться быть богом. Камю не повторяет слов Вольтера: «Нужно возделывать свой сад». Он, скорее, предлагает, по-моему, помогать униженным возделывать их сад. «Художник, действительно ангажированный,— это тот, который, не отказываясь сражаться, отказывается встать в ряды регулярной армии; я хочу сказать — вольный стрелок». Таково последнее воплощение Камю, и не надо забывать, что из всех участников борьбы вольный стрелок самый уязвимый.

Камю не выносил, когда в нем видели проповедника морали, индивидуальной или социальной. «Я не добродетелен»,— говорил он. И я полагаю, ему действительно были свойственны некоторые «прегрешения». К счастью. Великий художник — это прежде всего великий жизнелюбец. Камю занес в свою «Записную книжку» четыре условия счастья, как их понимал Эдгар По: 1 — жить на природе; 2 — быть любимым; 3 — отказаться от честолюбивых замыслов; 4 — творить. Программа хорошая, и, как мне кажется, Камю ей следовал. Его почитали и порицали. «Я начинаю избавляться от чувствительности к чужим суждениям о себе»,— сказано в «Записных книжках». Творческое наследие Камю удивительно по своей цельности и чистоте формы. Он был великим классиком и в то же время художником современным, тесно связанным со своей эпохой. И он остается примером писателя, который никогда не сдавался.

«Дело чести драматурга,— говорит Жан Ануй,— поставлять пьесы. Прежде всего мы обязаны думать о том, что актерам надо каждый вечер играть для публики, которая приходит в театр, чтобы забыть о своих невзгодах и смерти. А если какая-нибудь из них окажется вдруг шедевром — что ж, тем лучше!»



Жан Ануй

Итак, прежде всего — театральный ремесленник, подобно Мольеру, подобно Шекспиру. «Он мастерит диалоги, как другие мастерят стулья». Он не пишет, подобно Сартру,— ради того, чтоб изложить свои метафизические или политические воззрения, ангажироваться. Разумеется, как и всякий художник, он накладывает на произведение свою печать. Поначалу его преследует идея первозданной чистоты детства, которую портит бедность и вызванные этой бедностью компромиссы. Позднее его герои примирятся с жизнью и примут, не без труда, мир таким, каков он есть. Одни обретут спасение в фантазии, в иллюзии; другие — в сострадании. Что-то сближает Ануйя с Мариво, что-то с греческой трагедией, что-то, наконец, с бульварным театром. Его экстравагантные герцогини и генералы в отставке могли бы быть персонажами Флера и Кайяве. Он отлично владеет всеми нитями ремесла и ни одной из них не пренебрегает. Переплетение их, однако, оригинально, стиль — поэтичен и разговорен. «Куплеты» Ануйя *написаны* по-иному, но рукой ничуть не менее твердой, чем у Мюссе или Жироду.

I

Жан Ануй родился в 1910 году в Бордо. Мать его была скрипачкой (откуда, вероятно, его знание жизни музыкантов, подвизающихся в кафе и казино), отец — портным. Учился он в высшей начальной школе[1], затем в коллеже Шапталь, в Париже. Прозанимавшись полтора года на юридическом факультете, проработав затем два в рекламном агентстве, он стал секретарем Жуве. Театр привлекал его с детства. В Аркашонском казино, где служил кто-то из его родных, ему довелось видеть оперетты. Он любил актеров, ему нравилась точная закрепленность амплуа: комик, герой-любовник, инженю, злодей. Прекрасная подготовка: будущий драматург должен приучиться «видеть крупно». В двенадцать лет Ануй начинал писать пьесы в стихах, но не оканчивал их; с пятнадцати читал Шоу, Клоделя, Пиранделло[2]. С Жуве он не нашел общего языка и вскоре его покинул. Но Жуве открыл ему театр Жироду.

Ануй описал, как взволновала его игра Жуве, исполнявшего в 1928 году Зигфрида[3]. После смерти Жироду он вспомнил тот незабываемый вечер, когда ему, экзальтированному зеленому юнцу, открылся потрясающий секрет, который он искал и считал утерянным,— секрет Мариво и Мюссе: «Дорогой Жироду, сейчас уж не скажешь вам, раз уж я так и не осмелился или так и не захотел сказать вам, какая странная борьба отчаяния и безудержного ликования, гордости и нежнейшего смирения шла в душе зеленого юнца, сбегавшего с галерки «Комеди де Шанз-Элизе». Волнение, как мне кажется, похожее на то, что я пережил некогда, читая рассказы Чехова, волнение тех минут, когда говоришь себе: «То, что я мечтаю сделать, то, чего мне, конечно, никогда сделать не удастся, кому-то удалось, и это — прекрасно».

«И тогда авеню Монтеня потеплела и расцвела неповторимой весной... Проживи я еще сто лет, никогда, наверно, мне не доведется больше увидеть таких каштанов, такой разлитой в воздухе неги. Несколько вечеров я ощущал близость богов в свете фонарей, от которых голубела листва над ними, и все в этом уголке Парижа казалось мне безукоризненно совершенным... Благодаря вам эта улица и этот перекресток, выгороженные незримыми знаками посреди мерзкого квартала, навсегда остались для меня родной деревней». Характерная черта Ануйя: обретя в Жироду своего учителя, этот сдержанный человек даже не попытался с ним познакомиться, а когда встретился с ним впервые в 1942 году, не решился высказать ему своего восхищения, своей нежности.

Но урок не прошел даром. Жироду научил Жана Ануйя театральному языку — «языку поэтическому и искусственному, более подлинному, чем стенографическая запись разговора. Я сам бы до этого не додумался». А между тем он ведь уже читал Клоделя, также открывшего заново секрет театрального языка, но «Клодель был чем-то вроде гигантской и недосягаемой статуи на высокой горе, деревянной фигурой святого, у которого нельзя ничего просить». «Добрый принц» Жироду казался не столь далеким. Встреча Ануйя с «Зигфридом» относится к 1928 году. Четыре года спустя в «Театр де л'Эвр» была сыграна первая пьеса Ануйя — «Горностай».

Он женится на актрисе Монель Валантен, и его дебют на сцене отмечен мастерством, которое удивляет в человеке столь молодом (ему двадцать два года). «Горностай», в сущности,— пьеса, где, если изменить обстоятельства, ему самому могла бы принадлежать роль «рассерженного молодого человека» — Франца. «Каждый день по любому пустяку натыкаться на эту стену — я беден... Мы бедны, Филипп! Это для нас существуют моральные прописи. Это нам следует помнить, что терпенье и труд все перетрут, знать цену

каждой копейке». Так говорит Франц, любящий племянницу герцогини де Грана Мониму, которой предстоит унаследовать огромное состояние. Франц хотел бы быть богатым, чтобы жениться на Мониме. Слишком уж он нагляделся на то, как грязнит все бедность. «Любовь моя слишком прекрасна, я слишком многого жду от нее, чтоб рискнуть и ее запачкать бедностью». Монима уверяет, что готова жить с ним в бедности. «О, ты рассуждаешь о ней как богачка... А за мной она вот уже двадцать лет гонится по пятам, точно злобная сука. Я знаю, перед ней ничто не может устоять, даже молодость». Ради того чтоб его возлюбленная, чтоб оба они, поженившись, были богаты, Франц убьет герцогиню, чьей единственной наследницей является Монима. Полицейские подозревают его, однако полусумасшедший слуга признается в убийстве. Франц мог бы спастись. Но Монима, которая в ужасе от этого преступления, кричит Францу: «Ненавижу тебя за то, что ты воспользовался этой бедной любовью», и тогда он отдает себя в руки полиции. Последняя реплика Монимы: «Я люблю тебя». Слишком поздно.

Это черная, черная-пречерная пьеса, где впервые выступает одна из основных тем творчества Ануйя: проклятие бедности. Вспоминается одна — к сожалению, истинная — история: бедный малыш, который, умирая от желания покататься на каруселях, зажимает в кулаке два су, данные отцом специально *на это,* но мальчишка чувствует себя таким бедным, что не способен их потратить.

Эта первая пьеса («Горностай») совсем не в духе Жироду, она не лишена силы, но чересчур прямолинейна, ей не хватает поэтического света. В 1937 году знакомство с двумя замечательными режиссерами (Питоевым, который ставит «Путешественника без багажа» и в следующем сезоне «Дикарку», а также Барсаком, создателем спектакля по «Балу воров»)[4] окончательно делает из Ануйя настоящего драматурга, то есть человека, причастного к «тайнам» сцены. Крупные режиссеры нашего времени в буквальном смысле слова *создали* крупных драматургов. Без Жуве не было бы Жироду. После смерти Питоева Ануй воздал ему честь: «Нас было всего двое в этом маленьком кабинете, мы сидели на стульях друг против друга, и вы вполголоса наполняли его множеством людей... Мы всегда будем помнить о вас, человеке, которому, чтобы воссоздать лагерь кочевников в пустыне, ночь, достаточно было черного занавеса, двух скрещенных деревянных стоек и сидящего там на корточках плохого актера, переодетого арабом (с помощью какого-то жалкого купального халата)».

После «Дикарки» Ануй, совсем еще молодой, был признан одним из ведущих мастеров современного театра, и пьесы его не сходили со сцены. Издавая их (а они прекрасно выдерживают испытание чтением), он разделит свои пьесы на «черные» — те, где проступает пессимистическая философия жизни; «розовые», где, несмотря на «черноту» людей, комедия завершается приятием жизни, с улыбкой или покорностью; «блестящие», где верх берет фантазия, и, наконец, «костюмные» — где история вбирает в себя вечные чувства; это «Жаворонок» (Жанна д'Арк), «Бекет, или Честь божья», «Торжище жулья», то есть парад позорных измен, последовавших после возвращения Наполеона с Эльбы, Ватерлоо и Второй реставрации[5].

Поль Вандромм в своем превосходном предисловии к «Театру» Жана Ануйя весьма справедливо заметил, что эта последняя пьеса, не оставляющая никаких иллюзий, «свидетельствует, что время увлекательных комедий, блеска ради блеска и радужной пены отошло в прошлое. Жизнь многому научила Жана Ануйя, и прежде всего тому, что не следует обманываться ни в чем — ни в своем негодовании, ни в безмерности надежд, ни в людях». Театр Жана Ануйя и в то же время его философия мало-помалу эволюционировали к своего рода всепрощению, напоминающему, хотя и в совершенно ином регистре, всепрощение Жироду. Проследим же эту эволюцию.

II

Первый взгляд на мир в театре Ануйя очень мрачен. Вначале была чистота — детская чистота, иногда чистота совсем юных девушек. Но если дети еще верят в счастье, девушки столь же жестки, сколь чисты. Они уже поняли гнусный секрет. Ничто так не унижает, ничто так безжалостно не вырывает юное существо из рая детства, как бедность. Десятки раз Ануй показывал, что деньги — непреодолимая преграда на пути к счастью. Тереза, героиня «Дикарки», бедная и гордая девушка, дочь музыкантов-неудачников; ее любит Флоран, талантливый и богатый композитор. Она могла бы, она должна была бы быть счастлива, потому что любит Флорана, но как порвать с собственными воспоминаниями, со скаредными родителями, готовыми продать ее, со старыми товарищами по нищенскому существованию? Она страдает, когда Флоран дает ей деньги на покупку чемоданов. В бунтарском порыве она расшвыривает купюры (этот жест повторит другая героиня в пьесе

«Приглашение в замок»), потом — увы! — подбирает их. «Я из той же породы»,— говорит она в болезненном самоуничижении.

Ибо для Ануйя «черных пьес» есть две расы: богатые и бедные. Богатые не обязательно дурны. Но они — вне жизни; они ничего не ведают. «Ты — добр, но ты ничего не знаешь»,— говорит Тереза Флорану, а он отвечает: «Не так-то легко научиться перестать быть счастливым». Счастливы ли, однако, богатые? «Шанкрар-старший (миллионер-сахарозаводчик в «Коломбе») больше всего желал быть умным, а был глуп как пробка. Он отдал бы миллион за то, чтоб самому придумать остроту. Тщетно». Но Флоран — чудо непринужденности, ему даны и талант, и богатство. У него нет никаких незаживающих ран. Терезе неуютно в этом счастье. Она презирает своих родителей и всех им подобных, но ей нестерпимо беспечное разбазаривание денег богатыми. Бедной швее, которую посылает ей для примерки подвенечного платья знаменитая портниха, Тереза говорит: «Прости меня за мое платье, Леонтина». Иными словами: «Прости меня за несправедливость моего счастья, прости за благополучие».

Тщетно пытается она привыкнуть к легкой жизни: «О, какой налаженный и страшный механизм их счастье... Все дурное становится злым духом, с ним, улыбаясь, вступают в единоборство ради упражнения сил, и его всегда сокрушают. Нищета — повод проявить свою доброту и милосердие... Работа, как вы только что слышали,— приятное времяпрепровождение для бездельников». Да, гигиеническое счастье богатых — странная комедия для той, которая познала грязную бедность, и она, хоть и любит Флорана, не может стать полноправной гражданкой этого ирреального мира. «Всегда где-нибудь найдется бездомный пес, который помешает мне чувствовать себя счастливой...» И она уходит, маленькая, жесткая и трезвая, чтоб ушибаться обо все, существующее в жизни. Бедность неизлечима. Это не политическое требование; это — нравственная мука. Бедняки Ануйя не предлагают иного общественного устройства. Они нигилисты. Мир устроен дурно, и выхода нет.

Может, и был бы, умей люди забывать. Если б Тереза могла стереть свое прошлое, свое поруганное детство, своих гнусных родителей, своего жалкого воздыхателя, у нее был бы шанс приобщиться к новому. Но память столь же неизлечима, как бедность. Еще одна навязчивая идея персонажей Ануйя — жажда изменить свое прошлое. Человек, утративший память, даже не понимает, как ему повезло. (С этим, без сомнения, связано потрясение Ануйя, когда он впервые увидел «Зигфрида» Жироду, историю человека, потерявшего память.) «Путешественник без багажа», Гастон, потерял память в войну 1914—1918 годов. Теперь из-за него спорят четыреста семей, поскольку у него есть пенсия, небольшие накопления. Целая свора преследователей! Ему было так покойно в приюте для инвалидов, он был избавлен от всепожирающего чудовища — прошлого, прошлого, которого уже не изменить.

И вот некая дама-благотворительница привозит его в семью Рено, особенно настойчиво предъявляющую на него требования. Для Рено Гастон — «наш маленький Жак». Постепенно ему приоткрывают «воспоминанья детства», они — ужасны. Жорж, его брат, женат на Валентине, чьим любовником он якобы был; Жюльеттой, горничной, он якобы овладел, когда той было пятнадцать лет. Из-за нее он поссорился с близким другом, которого едва не убил, столкнув с лестницы. Все свидетельства подтверждают, что если Гастон действительно этот Жак, то он был развратным, жестоким мальчишкой, истреблявшим птиц своей рогаткой. Домашний очаг, отравленный взаимной ненавистью, который ему предлагают, пугает Гастона. Но Валентина настаивает: «Послушай, Жак, хочешь не хочешь, а тебе придется расстаться с блаженной безмятежностью, подаренной тебе потерей памяти. Послушай, Жак, тебе придется принять себя... Ты вновь станешь взрослым мужчиной со всеми его обязанностями, слабостями, но также и радостями».

Не будь никаких доказательств, он просто отбросил бы это ужасное прошлое. И стал бы в таком случае единственным человеком, которому судьба подарила возможность осуществить мечту каждого — начать с нуля. Но доказательство существует. Валентина, бывшая его любовница, разодрала ему некогда спину шляпной булавкой. «У тебя шрам под левой лопаткой». Оставшись один в спальне, он снял рубашку и оглядел свою спину. И правда — шрам на месте. Гастон только и думает, как ускользнуть из этой проклятой среды. Между тем права на него предъявляют также два немыслимых англичанина, которые нуждаются в исчезнувшем племяннике, чтобы получить наследство. Согласен ли Гастон воплотить этого племянника? Незнакомая «пиквикская»[6] семья, не отравленная памятью, ему по вкусу. «Скажите Жоржу Рено, что тень его брата, наверно, спит где-нибудь в солдатской могиле в Германии». Человек ускользнул от своих воспоминаний, от обязанностей, от ненависти, от ран. У путешественника отныне нет багажа.

Есть и другой способ ускользнуть от своей жизни — это ее переиначить, создать иную обстановку, выдумать для себя среду, родных, короче — проделать в реальной жизни работу художника.

Ануй любит такого рода постановки, театр в театре, привлекавший также и Шекспира (комедианты «Гамлета», «Сна в летнюю ночь»). Пример тому — «Свиданье в Санли». У Жоржа, человека женатого, есть молодая любовница — Изабель. Ради нее (и ради собственного удовольствия) он придумал себе родителей, близкого друга. Он снял на один вечер в Санли дом, который станет «его родным домом», и нанял актеров, которым предстоит сыграть роль его родителей. Короче, он воплотил в жизнь свои желания. В последний момент ему сообщают по телефону, что дома скандал: жена грозит разводом, самоубийством. Ему необходимо вернуться домой; он уезжает. Является Изабель и узнает от актеров (мнимых родителей, метрдотеля) правду.

Итак, попытка Жоржа создать себе воображаемое счастье, свободное от социального прошлого и настоящего, успешная на протяжении первого акта, терпит крах. Во втором акте вторгаются реальный мир, реальная семья, реальные друзья и все портят. Изабель — воплощенная мудрость (как и некоторые юные девушки у Жироду) — старается понять. «Зачем вы мне лгали? — Вы мне нравились, не признаваться же мне было, кто я такой на самом деле, чтобы все испортить.— Но к чему была вся эта комедия на один вечер, если я должна была завтра уехать?» И Жорж объясняет: «Начинаешь с того, что жаждешь ни больше ни меньше как счастья на всю жизнь... Потом готов удовольствоваться хотя бы одним вечером... И вдруг понимаешь, что даже пять минут счастья — беспредельный оазис...» Под конец подлинная семья, друзья уходят. Изабель кричит в восторге: «Они ушли, Жорж! — Да, Изабель.— Теперь вы сможете жить.— Да, Изабель, я смогу жить». Но говорит он это таким тоном, что зрителю ясна вся мимолетность бегства. Недалек час, когда он должен будет вернуться к своим. И если он это сделает, пьеса «розовая» станет пьесой «черной». ««Розовая» пьеса — это греза, ставшая реальностью; «черная» пьеса — это возвращение к реальности»,— как сказал Робер де Люппе.

«Свиданье в Санли» важно по двум причинам: во-первых, здесь Ануй возвращается к теме «Путешественника без багажа», к теме человека, мечтающего ускользнуть от своего прошлого; и во-вторых, эта пьеса показывает, что драматург может себе позволить самые невероятные фантазии. В театре плащ Арлекина, рампа, «красно-золотой поток» — все кричит зрителю, что на три часа он — вне реальной жизни. «Игра любви и случая» ничуть не более правдоподобна, чем «Свиданье в Санли». Обе пьесы — феерии, сотворенные фантазией одного из персонажей. В «Бале воров», комедии-балете, все персонажи — сообщники, поскольку все они участники бала-маскарада, устроенного ворами. Позднее мы столкнемся с этой темой переодевания в «Бедняге Битосе», где персонажи соглашаются на время обеда «в лицах» представлять каждый одного из героев Французской революции, но под этими масками выдают свою подлинную сущность. Разве в прошлые столетия бал-маскарад не был местом интриг и безумств? Цель остается той же — изменить что-то, стать самому другим, тем, кем хотел бы быть.

«Эвридика» — вариация на тему несокрушимости прошлого. Здесь для любви нет ни классовых, ни денежных препон. Орфей — сын бродячего музыканта, Эвридика — дочь бедных актеров. Они встречаются в вокзальном буфете и влюбляются друг в друга с первого взгляда. Любовь их прекрасна, она озаряет весь мир. Как и Левину в «Анне Карениной», когда он стал женихом, Орфею внезапно *все* кажется необыкновенным и прекрасным: «Взгляните... Как прекрасна эта кассирша со своим огромным бюстом, который так мило лежит на мраморе стойки. А официант! Взгляните на официанта... Этот вечер — поистине вечер чудес; нам предстояло встретить друг друга и вдобавок встретить самого благородного официанта Франции. Официанта, который мог бы быть префектом, полковником, пайщиком „Комеди Францез“». Это безумная любовь. Орфей покидает своего старого отца, Эвридика — мать и труппу. Во втором акте мы находим их в номере гостиницы, они — любовники.

Они хотели бы, чтоб их любовь была окружена чистотой. Но как это трудно! На этот раз — никаких социальных препятствий. Оба в равной мере стыдятся своих нелепых родителей. Но есть воспоминания. А воспоминания Эвридики отвратительны. Она была любовницей гнусного директора труппы, она жила и с другими. «Значит, если ты, предположим, в своей жизни видел много уродливого, это все остается в тебе?.. Выходит, человек никогда не бывает один, раз все это мельтешит вокруг. Никогда не бывает искренен, даже если изо всех сил хочет этого... Если все слова остаются с тобой и все гнусные взрывы смеха, если все руки, которые касались тебя, все еще липнут к твоей коже, значит, никогда не сможешь стать иной?»

Именно в этом трагедия Эвридики. Для своей прекрасной любви она хотела бы вновь обрести чистоту и ясность. Но может ли быть любовь прекрасной? Коридорный, который приходит убрать в номере, по своему печальному опыту в это не верит. «Нагляделся я на всех, спавших в этой комнате, на этой кровати, как вот вы недавно. И не только на красивых. На чересчур толстых и чересчур

худых, на уродов. И все слюнявили «любовь, наша любовь». Порой, когда, как вот сейчас, наступает вечер, мне кажется, что я вижу их всех вместе. Вся комната кишит ими. Да, не так уж это красиво — любовь». Орфей, однако, верит в любовь и славит ее в нежнейших гимнах. «Я и не думал, что такое возможно, что в один прекрасный день я встречу товарища и он пойдет со мной, надежный, неунывающий, живо подхватит свои вещички и не станет бросать улыбок направо и налево. Мой молчаливый товарищ, который выдержит все, а вечером прижмется ко мне, теплый и красивый». Верный солдатик и в то же время женщина. Мечта стольких мужчин.

Да, такова могла бы быть поэзия любви, и Эвридика хотела бы пережить именно это. Но как? Ведь существует прошлое, от которого ничем не очиститься. Даже откровенным признанием, ибо, описывая дурное, вершишь его вторично. Любовь могла бы сохранить совершенство лишь в том случае, если б каждый из любящих отказался от познания другого. Таков для Ануйя смысл античного мифа. Никогда не следует смотреть на Эврудику: «О, пожалуйста, любимый мой, не оборачивайся, не смотри на меня... Зачем? Позволь мне жить... Не смотри на меня, позволь мне жить».

Но она умирает, и, как в легенде, он может вернуть ее к жизни, только отказавшись смотреть ей в лицо. «Ведь в конце концов немыслимо, когда двое! Две оболочки, две взаимно непроницаемые эпидермы разделяют нас». Тщетно любовники жаждут стать единой плотью. Чистота и вечный союз возможны лишь в смерти, таков печальный урок «Тристана и Изольды» и «Ромео и Джульетты», парафразой которых станет «Ромео и Жаннета» Ануйя. Драматическая сила древних мифов обогащает удел человеческий благородством тысячелетних страданий.

III

«Антигона» — еще одна «черная» пьеса, но в силу обстоятельств, а также значительности поднятых в ней проблем она имела огромный резонанс. Сыгранная во время войны (1942), она позволила, под прикрытием легенды, выразить чувства, обуревавшие тогда французов. Бескорыстный бунт Антигоны против Креона, против установленного порядка был также бунтом плененной страны против декретов властей предержащих. Антигона воплотит абсолютную чистоту, ничем еще не замутненное детство, отказ от счастья. Дикарка (Тереза) и Эвридика бежали счастья, поскольку не

могли смыть с себя изначальную грязь; Антигона — во имя чести: «Антигона — маленькая худышка, что сидит вон там, уставившись в одну точку, и молчит. Она думает. Она думает, что вот сейчас станет Антигоной, что из худой, смуглой и замкнутой девушки, которую никто в семье не принимал всерьез, внезапно превратится в героиню и выступит одна против целого мира, против царя Креона, своего дяди. Она думает, что умрет, хотя молода и очень хотела бы жить. Но ничего не поделаешь: ее зовут Антигоной и ей придется сыграть свою роль до конца...»

Ее роль нам известна по трагедии Софокла. У Антигоны два брата — Этеокл и Полиник; они сражались в разных лагерях: Этеокл за Фивы, Полиник против Фив. Оба были убиты. Креон запретил хоронить Полиника, предателя. Пусть его тень вечно скитается, не найдя погребения! Каждый, кто посмеет бросить горсть земли на проклятый труп, будет казнен. Антигона, невеста Гемона, сына Креона, любит своего жениха и умирать не хочет. И тем не менее она выходит на заре, чтобы похоронить брата. Стражники, которые были в карауле и задремали, докладывают об этом царю. «Ну вот, теперь пружина натянута до отказа. Дальше события будут разворачиваться сами собой. Этим и удобна трагедия — нужен лишь небольшой толчок, чтобы пустить в ход весь механизм... И все! А потом остается одно: предоставить событиям идти своим чередом. Беспокоиться не о чем. Все пойдет само собой. Механизм сработан на совесть. Хорошо смазан». Да, смазан хорошо, как для Ануйя, так и для Софокла. Тон, однако, различен. Следует вернуться к двум словам, лучше всего характеризующим стиль Ануйя: поэтический и разговорный.

Анахронизмы, нарочито умножаемые в «Антигоне», в сущности, прием иносказания. Стражник представляется Креону, вытянувшись и отдавая честь: «Стражник Жона, второй роты... Значит, я не один, нас трое. Кроме меня, еще Дюран и старший Будусс». Эти стражники прямиком вышли из Куртелина. А Креон — государственный деятель, не знающий ничего, кроме своего долга: поддерживать порядок. «Он царь. Лицо его в морщинах, он утомлен; ему выпала нелегкая роль — управлять людьми». Его единственная ошибка — в непонимании того, что превыше законов человеческих — закон божеский, иными словами — закон нравственный. Креону вовсе не по душе мысль казнить Антигону, дочь Эдипа, эту принцессу-худышку с насупленными бровями. «Гордыня Эдипа! В тебе говорит гордыня Эдипа! — корит Креон Антигону.— Да, ты наверняка думала, что я тебя казню... Казнить тебя? Да ты погляди

на себя, воробышек! Слишком уж ты худа... Ты, конечно, считаешь меня человеком грубым, думаешь, что я не способен на высокие чувства. Но я все-таки очень люблю тебя, несмотря на твой скверный характер». Креон не учел героического упрямства Антигоны. «А теперь вы, не желая того, прикажете меня казнить. Это и называется быть царем! — Да, именно это!»

Креон отстаивает значение роли руководителя: «Ведь нужно, чтоб кто-то стоял у кормила! Судно дало течь по всем швам. Оно до отказа нагружено преступлениями, глупостями, нуждой... Корабль потерял управление... Мачта трещит, ветер завывает, паруса разодраны в клочья... Скажи на милость, есть ли тут время думать о всяких тонкостях... Понимаешь ли ты это?» Антигона качает головой: «Я не хочу понимать. Это ваше дело. Я здесь не для того, чтобы понимать, а для другого. Я здесь для того, чтоб ответить вам «нет» — и умереть». Легко представить себе, какой отклик находили подобные реплики в эпоху Сопротивления; они находят этот отклик и сейчас еще, когда оккупация уже в прошлом, ибо спор между трудным долгом руководителя и бунтом свободного человека не будет разрешен никогда. В трагедии — все невинны. Креон хотел бы привязать Антигону к жизни. Тогда все стало бы просто: «Жизнь — это любимая книга, это ребенок, играющий у твоих ног, это рабочий инструмент, который крепко держишь в руке, скамейка перед домом, чтоб отдохнуть вечером. Ты будешь еще больше презирать меня... но жизнь, пожалуй, всего лишь счастье».

Счастье? Какой будет та счастливая женщина, которой станет маленькая Антигона, если она уступит? Кому должна она будет лгать, улыбаться, продаваться? Она предпочитает смерть, потому что жизнь слишком уродлива, стражники слишком вульгарны, ее сестра Исмена слишком осторожна. В сущности, она предпочитает смерть, потому что боится жизни, опасается разлагающей силы счастья. Она предпочитает смерть, как Камилла («С любовью не шутят») готова предпочесть монастырь, ибо молодость не желает идти на компромисс с жизнью. Какой смысл этого самозаклания? Повторяю, жажда чистоты, требование совершенства, ужас перед «грязной надеждой». Ж.-Б. Баррер заметил, что любимые герои Ануйя (по преимуществу — героини), не будучи христианами, тянутся к мученичеству. Поскольку, как говорила Дикарка, «всегда где-нибудь найдется бездомный пес» (или бесприютная душа), который помешает им быть счастливыми. Куда же это ведет их? Никуда. Но существует две породы людей — те, кто умеет приспособиться к жизни, и те, кто на это не способен.

IV

«Антигона» — начало поворота. Это, конечно, все еще «черная» пьеса, поскольку Антигона совершает бескорыстный поступок и, преступая декреты Креона, бежит от жизни в смерть, но в то же время — это уже пьеса, где устанавливается своего рода равновесие. Поль Вандромм пишет: «Здесь Ануй почти прощается с Дикаркой, находя ей ответ, ее достойный. Он хочет не отбросить ее от себя, но приблизить к некоему другому Ануйю — менее фанатичному... более снисходительному. Он навсегда сохранит нежность к этим неприятным, нескладным созданьям, к этой рубящей с плеча и вызывающей раздражение молодежи, которая будет появляться в его пьесах; но он предоставит слово и истинам, не столь узколобым, не столь утопичным, истинам, свободным от презрения, скромным, исполненным мягкости и тишины». Антигона в своем последнем письме сожалеет о собственной нетерпимости: «О Гемон, а наш маленький мальчик. Только теперь я понимаю, как это было просто — жить...» Увы, это понимаешь, когда смерть уже недалеко.

Пришло время для «блестящих» пьес. «Приглашение в замок», как и «Свиданье в Санли»,— феерия, разыгранная несколькими персонажами, феерия, которая плохо оборачивается, но сравнительно хорошо кончается. Снова чистота и любовь противопоставлены коррупции и деньгам, но без неистовства, присущего «черным» пьесам. «Коломба» — восхитительная комедия, правдивая, поскольку все здесь погружено в атмосферу театра, отлично знакомую Ануйю, переливающаяся всеми сценическими огнями. Мадам Александра, священное чудовище, своего рода Сара Бернар, эгоцентричная и великолепная; «Наш Дорогой Поэт», член Французской академии, прихвостень мадам Александры; костюмерша; секретарь — все говорят и действуют в соответствии со своей природой. Коломба, молодая цветочница, которую завлек театр, поначалу несколько ошарашена, но очень естественна. Она разрывается между двумя сыновьями мадам Александры: Жюльеном, воплощающим Террор и Добродетель, этаким Робеспьером театральных кулис, любящим всерьез, ранимым, и Арманом — хорошим парнем, веселым товарищем, влюбляющим в себя жену брата, пока тот отбывает воинскую повинность, что, конечно, не слишком красиво.

Но осторожно! Ануй отнюдь не берет сторону Жюльена. Он с симпатией рисует его обманутую великую любовь: «Бедная копеечная Коломба... Я любил тебя, как маленький мальчик любит свою мать... И кроме того, я любил тебя как женщину... За хорошее и за

плохое, за ссоры и за молчание...» Раненая благородная душа — вот роль, которую он играет, этот Жюльен. Однако Коломбу не проведешь. Кем он считал ее, когда они познакомились? «Настоящий ангел, да?.. Ангел в цветочном магазине, куда каждый день являются престарелые волокиты заказывать себе бутоньерки. Тебе приходилось о таком слышать? А сам хозяин в подвале, где делают корзины, а рассыльный — думаешь, и они тоже ангелы? Храни, если хочешь, свою леденцовую Коломбу, но эта Святая Недотрога, поверь мне, также приснилась тебе наяву, как и все остальное».

И мадам Александра, которая видит все в истинном свете и судит о вещах трезво своим понаторевшим в жизни умом священного чудовища, тоже не одобряет поведение сына. Жюльен жалуется на свое одиночество. «Ты всегда будешь одинок, потому что думаешь только о себе». Настоящие эгоисты, считает мадам Александра, не те, кто, подобно Арману, ловят повседневные радости; «опасны другие — те, что вставляют палки в колеса жизни, те, кому непременно нужно пожертвовать своими потрохами... Они обеими руками рвут их из себя и полными горстями навязывают нам... А мы путаемся в них, задыхаемся. Совсем как птенцы пеликана. Никому все это не нужно. Мы уже сыты по горло».

Коломба уже сыта по горло Жюльеном. Она его не любит. В умело введенном возврате в прошлое Жюльен видит начало их любви. «Навсегда, навсегда»,— говорила она тогда. «Навсегда, навсегда»,— твердят все они. А потом, в один прекрасный день — и след простыл. Это так, и нечего делать из этого вселенское несчастье. «Жан Ануй не отрекся от себя; он не замарал преднамеренно девственно чистого платья своих первых героинь; он — просто и замечательно — научился жить» (Поль Вандромм). И Коломба, неверная девчушка, заключает: «Эх, бедный мой козлик, разумеется, этого ты никогда не поймешь, но если бы ты только знал, как легка без тебя жизнь! Как прекрасно стать наконец самой собой, такой, какой сотворил тебя бог!»

«Репетиция, или Наказанная любовь» снова, в соответствии с излюбленным приемом автора,— театр в театре. Гости, приглашенные в замок, решают разыграть «Двойное непостоянство» Мариво. Граф, который руководит игрой, объясняет пьесу, пьесу страшную — «прошу вас об этом не забывать». У Мариво Сильвия и Арлекин искренне любят друг друга. Князю нравится Сильвия. Благодаря интригам придворных Сильвия полюбит князя, а Арлекин — Фламинию. «Это в полном смысле слова изящная и грациозная история преступления». Такова же, в полном смысле слова, история «Репетиции, или Наказанной любви», где племянница управляющего делами графини — юная девушка, которой предстоит сыграть Сильвию,— волнует графа, как Сильвия князя, и, как Сильвия, падет жертвой преступления. Соблазненная молодая девушка — сюжет, в общем, банальный, но обновленный тем, что привлекается Мариво, и тем, что в пьесе множество блестящих рассуждений о театре, стиле, актерах.

«В мире нет ничего менее естественного, моя дорогая, чем театральная естественность и правда. Не думайте, будто достаточно найти тот же тон, что в жизни. Прежде всего в жизни имеешь дело с таким скверным текстом! Мы живем в мире, который совершенно разучился употреблять точку с запятой, мы все говорим незавершенными предложениями с тремя точками подразумеваемого на конце, поскольку никогда не находим точного слова. А уж эта якобы естественность интонации, которой так похваляются актеры,— право, не стоит труда собирать в зале пятьсот или шестьсот человек и требовать с них деньги за то, что им покажут, как бормочут, запинаются, путаются, икают на сцене. Они все это обожают, не спорю, они узнают себя. И все же писать и играть комедию нужно иначе, лучше них. *Жизнь прекрасна, но она лишена формы.* Задача искусства как раз в том и состоит, чтобы ей придать эту форму и с помощью всевозможных искусственных приемов создать нечто более правдивое, чем сама правда». Это — философия театра, точная и глубокая.

Ануй отводит «Репетиции» и «Сумасброду» место среди своих «блестящих» пьес, и они действительно сверкают, но и скрипят уже чертовски. В «Сумасброде» немало забавного, однако комизм здесь весьма горек. Некий генерал, самый молодой в армии, был обвинен в нелояльности по отношению к республиканскому строю и уволен в отставку; он находит Францию «червивой» и устраивает заговор, чтобы оздоровить страну. «Все мы, точно последние олухи, смотрели сложа руки, как она гибнет. Мы, ее сыновья, смотрели, как черви разъедают Францию, и, стоя вокруг ее смертного одра, размышляли, не пришла ли нам пора сменить старую машину на новую и удастся ли в этом году оставить с носом налоговое управление... Больше комфорта — вот наш боевой клич... Он заменил нам Монжуа-Сен-Дени[7]». Генералу нельзя отказать в здравом смысле; он видит, к чему нас привела любовь к легкой жизни. «Мы любим музыку, не давая себе труда научиться играть; любим спорт, оставаясь зрителями; книги, даже не утруждая себя более их чтением (их содержание вам резюмируют — это гораздо удобнее и отнимает куда меньше

времени); идеи — не думая; деньги — не потея; вкус — не имея его (для этого существуют специализированные журналы). Подделка! Вот идеал. Я скажу вам, доктор, это мораль червей! Это они мало-помалу привили ее нам».

«К чему такой сарказм?» — говорит ему кюре. Но дело не в ненависти, а в боли. Поэтому генерал и организует заговор. О, заговор довольно убогий — со своим кюре, со своим доктором, с ветераном — торговцем скобяными товарами и еще с двумя друзьями. Толку от этого быть не может. Но генерал не нуждается в надежде, чтоб действовать. Сумасброд человек чести, но, к чему он ни прикоснется, все взрывается; когда он был маленьким мальчиком, мир виделся ему иначе. Теперь жизнь стала слишком легка, мир гибнет от этого. Он хочет, чтоб все снова сделалось трудным, чтоб ничего не доставалось даром, чтоб его называли «мсье», а не «котик». Сумасброд выступает против демократии. Почему у власти должно быть большинство? «Два дурака — это один дурак плюс еще один дурак. Не вижу, чему тут поклоняться».

В противоположном лагере — Давид Эдвард Мандигалес, богатейший молодой человек, миллионер с передовыми убеждениями. Он внушает генеральше, прелестной женщине, легкомыслие, но легкомыслие философское. Мы вновь имеем дело с театром в театре, и персонажи ставят пьесу — «антидраму», выбранную Давидом Эдвардом, который так комментирует ее: «Декорации ничего не представляют... На сцене Жюльен и Апофазия. Они сидят на корточках бок о бок, прямо на земле. Они ничего не говорят. Не двигаются. Это молчание должно продолжаться долго, столько, сколько могут выдержать зрители. (Поясняет.) Я был на спектакле в Париже: это из ряда вон выходящее, потрясающе смелое театральное событие! Впервые в истории театра занавес подымался и после его поднятия на сцене ничего не происходило. Тут есть что-то, хватающее вас за горло; это — внезапное небытие человека, его бесполезность, пустота. Головокружительная глубина! ... (Продолжает чтение.) Через некоторое время, когда мучительное томление уже непереносимо, Жюльен наконец делает движение, чтоб почесаться. (Поясняет.) Это — непередаваемая жестокость! Мы видели человека; его небытие, его вакуум, и когда наконец он впервые шевелится, то это — чтоб почесаться... Чувствуете?»

Мы чувствуем... Червь в сердцевине яблока; царство глупости; мистификаторы выигрывают все ставки; генерал бунтует против пьесы, против Давида Эдварда, против всего. Друзья от него отступаются, друзья и даже, робко, его очаровательная жена, которую он обожает. Его сбивает с ног сначала Давид Эдвард — ударом кулака в челюсть, потом молочник, который обзывает его фашистом,— ударом головы в живот. Единственной его опорой остается сын Тото, прибегающий ему на помощь: «Он сделал тебе больно, папа? — Тото, удары не причиняют боли. Это предвзятое представление». Сумасброд держится мужественно, но он повержен, и это грустно, потому что, в сущности, он прав. Ему не остается ничего другого, как играть комедию. «Ты увидишь, Тото, когда вырастешь, что, даже если в жизни что-то кажется серьезным, на самом деле все это — гиньоль». Что, возможно, правда, горькая — до скрипа зубами — правда.

V

«Скрипучие» пьесы — «Ардель, или Ромашка», «Вальс тореро», «Орнифль», «Бедняга Битос», «Оркестр», «Пещера» — скрипят уже не так безобидно. Здесь сатира берет верх над жалостью. Зло повсюду. У всех женщин — любовники; все мужья это знают и терпят. Все старики — похотливы; все молодые люди это знают и посмеиваются. Генералы — генералы из водевиля. Комизм их в том, что, будучи уже в отставке, они продолжают отдавать приказы: «Смирно!.. Вольно!» Дураки подчиняются. Сами генералы подчиняются. Сами генералы ни во что это уже не верят. Они играют старых тюфяков и в глубине души сожалеют, что уже не те молодые лейтенанты, какими были когда-то. Когда приходится совсем плохо, генерал Сан-Пе, чтобы набраться мужества, призывает на помощь лейтенанта Сан-Пе, «занявшего второе место в своем выпуске Высшего кавалерийского училища, добровольца», этого юного героя, превыше всего ставящего честь.

А мужество генералу Сан-Пе действительно нужно позарез, поскольку его старая супруга, прикованная к постели, по-прежнему безумно ревнива. И с утра до вечера, не без оснований опасаясь, что он лезет под юбку какой-нибудь служанке, она кричит со своего ложа: «Леон! Леон!», так что никто в доме уже не понимает, от кого исходит этот животный крик — от павлина или от сумасшедшей. «В мире очень мало любви, но только благодаря ей он еще кое-как вертится. Вам невыносима болезненная любовь Амели, но, не люби вы вашу жену или, во всяком случае, не люби вы ее когда-то прежде, вы бы сейчас мирно посиживали на террасе кафе с какой-нибудь другой женщиной. Любовь одарила вас счастьем на один вечер или на десять лет, а теперь заставляет расплатиться по счету».

Счет тяжкий. Генеральша выслеживает, не перестает выслеживать. «Я выслеживала, я так долго выслеживала, что научилась узнавать тех, кого ты желал, унюхивать их, как ты, иногда даже раньше тебя». Ардель, старая сестра генерала, кончает жизнь самоубийством вместе с горбуном, которого любит,— жуткая пара, нелепая страсть. Пьеса завершается пародией любви, импровизируемой двумя детьми — Тото и Мари-Кристиной. Они начинают с подражания взрослым: «Моя дорогая.— Моя обожаемая любовь.— Моя дорогая жена, как я люблю тебя.— А я еще больше, дорогой муженек.— Нет уж, не больше меня, любовь моя.— Больше, в десять раз больше!» Игра кончается, как и у взрослых, руганью: «Нет, говорю тебе, идиотка поганая, это я! Я больше люблю тебя, чем ты меня.— Нет, я... скотина поганая! Зеленая лошадь! Кретин!» Первые шаги в скрипучей комедии любви.

В «Вальсе тореро» опять те же темы: безобразие любви, сексуальная одержимость мужчин, ханжество и ревность женщин. «Медицина должна была бы найти средство усыпить их навечно». Но действие перенесено в начало века. «И все это несерьезно,— говорит Ануй,— трагедии той поры — это фарс». Он пускает в ход «старые водевильные трюки», воскрешает своих марионеток. Однако водевили были веселыми, поскольку в марионетках не оставалось ничего человеческого. А у персонажей Ануйя, даже когда он скрипит зубами, остается достаточно человеческого, чтобы страдать — и заставить страдать нас. Вновь появляется чудовищная генеральша де Сан-Пе, она ненавидит своего генерала. «Зачем же тогда все эти слезы, упреки? — спрашивает он.— Затем, что ты принадлежишь мне, Леон. Ты принадлежишь мне — понял? — и навсегда, каким бы жалким ты ни был. Ты принадлежишь мне, как мой дом, как мои драгоценности, как моя мебель, как твое имя. И что бы там ни случилось, я никогда не отдам другим принадлежащего мне».

И это любовь? Бедный генерал пользуется теми же словами, что Орфей. Он сетует на романистов. «Что же они морочат нам голову в своих книгах, все эти лоботрясы, описывая нежных девушек, вечную верность?» «Романисты,— отвечает доктор,— были, вероятно, такими же бедолагами, как и другие, делившиеся с нами своими грезами». Потом, к концу пятого акта, скрип утихает; пьеса становится почти «розовой». Старый генерал страдает от того, что присутствует как свидетель при чужой любви. Стареть тяжко. Он говорит вполголоса: «Лейтенант Сан-Пе. Я хочу жить, я хочу любить, я, черт побери, хочу отдать свое сердце!» Но кому оно нужно, это дряхлое сердце?

Среди «скрипучих» пьес есть два шедевра — это «Орнифль» и «Бедняга Битос». Имя Орнифль напоминает по звучанию имя Тартюф[8], но персонаж похож скорее на Дон Жуана. Орнифль человек не первой молодости, автор текстов для песенок, не вовсе лишенный таланта. Его обожает жена, секретарша и все актрисульки, которые приходят к нему за ролью и оказываются у него на диване. Легкомысленный, жесткий и даже жестокий, Орнифль — блистательный тип. «Вы не боитесь когда-нибудь пожалеть о том, что, кружась в танце, лишь скользили по жизни?» Нет, он считает себя ничем не хуже других. Просто ему случается делать то, что другие только *хотят* сделать. «Одно время эта девушка олицетворяла для меня наслаждение, но это время давно прошло, и я намерен искать наслаждение в другом месте: вот и вся моя мораль. Развлекаться и без того нелегко — вот уже два столетия, как люди утратили этот секрет... а если еще позволять себе всякие укоры совести!..» Да, это Дон Жуан, и Небо, как положено в подобных случаях, нашлет на него кого-то или что-то. Какую-нибудь Статую Командора.

Небо насылает Фабриса, побочного сына, о котором Орнифль даже не знал. Фабрис, молодой врач, влюбленный и обрученный, приходит убить Орнифля за то, что тот когда-то соблазнил его мать. Внезапно Орнифль теряет сознание. Фабрис, тотчас ощутивший себя врачом, диагностирует серьезное сердечное заболевание. Знаменитые доктора, которых вызывают, отрицают это, но знаменитые доктора ошибаются. Орнифль, больной, очарован Фабрисом и его невестой Маргаритой. «Я становлюсь таким добрым, что рискую стать скучным». Он декламирует Пеги:

Юноша Счастье,
Смеясь, танцевал.
Юноша Честь
На пути его встал.

Вот. Приходится выбирать. «Либо юноша Счастье, либо юноша Честь, и, к сожалению, они никогда не совпадают в одном лице». Орнифль сделал свой выбор: несмотря на приступ добродетели, весьма непродолжительный, он принимается ухаживать за невестой Фабриса: «Я буду ваш старенький Юноша Счастье, а по вечерам будет возвращаться с занятий ваш любимый Юноша Честь». Маргарита принимает этот договор. Орнифль с наслаждением потягивается: «Ах... как прекрасна жизнь». Но Небо не дремлет. Орнифль выходит. Звонит телефон. «Мгновенный паралич сердечной мышцы». Бог выиграл дополнительный тайм.

В «Бедняге Битосе», как я уже сказал, «обед в лицах» (исторических лиц, которых ждет гильотина) позволяет строить комедию в двух планах: один — эпоха Революции, где перед нами Битос-Робеспьер и пресловутый жандарм Мерда́[9]; другой — настоящее время, где Битос в собственной роли — помощник прокурора, проявивший беспощадность в дни Освобождения, бедный злопамятный стипендиат, мнящий себя Робеспьером, которого преследуют его богатые враги. Здесь отвратительны все персонажи, за исключением *одной* женщины. По приказу Битоса расстреливали невинных; в его портфеле — каленое железо. Весь второй акт, где доминирует История, прекрасен. Местами действие достигает шекспировского накала. Диалоги тюремщиков, угрызения совести Дантона: «Да, Сен-Жюст, я старею. Меня начинает поташнивать от крови. А другое — всякие обыденные пустяки, о существовании которых я даже не подозревал,— начинает приобретать для меня важность.— Сен-Жюст: Можно ли узнать, что именно? — Дантон: — Ремесла, дети, прелесть любви и дружбы. Все то, из чего до сих пор складывался человек.— Сен-Жюст: — Короче, контрреволюционная программа».

В финале вновь возникает лейтмотив Бедности. На какой-то момент — на протяжении одной сцены — Битос становится даже симпатичен. «Ведь я не виноват, что был бедным мальчиком. Вы ничего не принимали всерьез, и все вам тем не менее удавалось, всегда. Для бедняков, если ничего не принимать всерьез, все летит в тартарары, это словно пощечина». И в момент, когда богатые заговорщики хотят увлечь Битоса в ночной кабак, чтобы окончательно завершить там его падение, единственный милый персонаж — Виктор — говорит ему: «Не ходите с ними, не позволяйте издеваться над собой. Оставайтесь тем, кто вы есть. Оставайтесь бедняком. Но бедность, как и все, что драгоценно, очень хрупка». На что следует отвратительный ответ: «Вы и в самом деле помогли мне не сделать ложного шага... Но если мне когда-нибудь представится возможность отомстить вам всем, начну я с *вас*». Он выходит, а Виктор шепчет: «Бедняга Битос!» Какая горечь!

Остаются пьесы, названные Ануйем «костюмированными», которые соблазнительно было бы назвать «историческими», поскольку в их основу положена история Жанны д'Арк, Томаса Беккета и Реставрации, но которые, если приглядеться, ничуть не более историчны, чем какой-нибудь «обед в лицах». Исторические события здесь не больше чем предлог для изобилующего анахронизмами изложения определенной философии истории, снисходительной и

свободной от каких бы то ни было иллюзий. «Все будет испробовано,— говорит дофин Карл.— На несколько веков — время, потребное для прохождения по небу метеора,— простолюдины станут хозяевами королевства, и это будет время резни и самых чудовищных заблуждений. И в день Страшного суда, когда будут подбивать итоги, станет ясно, что самый развратный, самый капризный из князей обошелся миру в конце концов дешевле, чем любой из этих добродетельных людей».

Разумеется, это говорит король, но и сама Жанна достаточно реалистически смотрит на мир: «Знаешь, почему господин де Латремуй ничего не боится? — Потому что он сильный.— Нет. Потому что он глупый. Потому что он ничего не может себе заранее представить». Варвик признает, что Жанна свершила чудо. Генеральный штаб сэра Джона Тальбота действовал по всем правилам стратегии и тем не менее потерпел поражение. «Нет, тут сыграл роль, кроме всего прочего, некий нематериальный фактор, было бы неизящно этого не признать — или, если уж вы так настаиваете, ваше святейшество, бог... Чего генеральные штабы никогда не предусматривают... Этот маленький жаворонок, который запел в небе Франции, над головами французских пехотинцев... Словом, лучшее, что есть в самой Франции... Ибо в ней немало также глупцов, бездарностей и мерзавцев, но время от времени в небо взлетает жаворонок и заглушает их всех. Мне нравится Франция».

Думаю, в глубине души Ануйю тоже нравится Франция, такая, как она есть, со всем ее «торжищем жулья», неверностью, которая позволяет приветствовать Людовика XVIII после Наполеона с его «чистками», единством, основанным на том, что можно наконец больше не трусить. И еще больше нравится ему — терпимость короля. «Мне не нравится ваш проскрипционный список,— говорит Людовик XVIII Фуше.— Генрих IV, войдя в Париж, прежде всего расцеловал участников Лиги, хотя раны от их кинжала на его теле еще не вполне зарубцевались[10]. Это не было чистым величием души — он ведь беарнец,— это был здравый смысл и тонкость ума». Король и император оба приходят к мысли (так часто выражаемой театром Ануйя), что жизнь — проста и не следует ее драматизировать. «Те, кто говорит вам, что молодежь нуждается в идеале, дураки. У нее этот идеал есть, он в чудесном многообразии жизни — личной жизни, единственно подлинной. Только старость нуждается в том, чтоб себя подстегивать. Поверьте мне — все зло от стариков; они кормятся идеями, а молодые люди идут за это умирать».

Достаточно безнадежная мудрость, но мудрость: действительно, поколение канонического возраста своими неосторожными речами слишком часто ставит под угрозу поколение, только принявшее первое причастие. Вовенарг выразил ту же мысль иными словами: «Порок — распаляет, добродетель — сражается».

VI

Мы процитировали в начале этого этюда фразу Ануйя: «Дело чести драматурга — поставлять пьесы». Честь спасена. Ануй поставлял отлично сделанные пьесы. Драматическое развитие у него непрерывно, динамично. Он увлекает зрителя. Реплики «под занавес», финалы отдельных актов или пьес в целом всегда блистательны, отточенны, эффектны; стиль, «музыка» достойны того молодого человека, который кубарем скатился с галерки «Комеди де Шанз-Элизе», опьянев от творческого возбуждения.

Жироду, Мюссе, Мариво... Эти имена часто поминают, говоря о театре Ануйя. Нужно бы, полагаю, присовокупить Аристофана и Шекспира. Греки открыли секрет сценического языка, совмещающего искусственность и правдивость, поэзию и обыденность. Шекспир передал его Мюссе, Жироду и Ануйю. Поэтичность этого последнего строится из смеси горечи и чистоты, свежести и разочарования. Все эти персонажи, молодые и старые, хотели бы верить в любовь. Их изначальная наивность наталкивается на очень жестокий мир. И гибнет от этого удара. Тщетно генерал призывает лйтенанта, взывает к нему. Лейтенант мертв, а генералу приходится — худо ли, хорошо — приноравливаться к людям, как они есть.

Ануй начинал бунтарем, а не революционером. Разумеется, общество скрипит по всем швам — богачи стоят своего богатства, бедняки превращаются в битосов. Но Ануй не ставит перед собой задачу изменить общество. Живописность политических вариаций его забавляет, не убеждая. Изменить надо бы самих людей, мужчин и женщин. «Если бы люди затратили сотую часть труда, который они дают себе, чтоб помнить, на то, чтоб забыть, я уверен — на земле давно б уже был мир». Здесь он примыкает к Канту: «Помни, что надо забыть» и к Валери, который утверждал, что история прошлого порождает войны будущего. Даже в любви от воспоминаний одни муки. Эвридика не может насладиться прекрасной любовью в настоящем из-за воспоминания о грязи прошлого. Генеральша терзает своего мужа в память об угасшем счастье.

Что же нужно сделать? Ануй никогда этого не говорит, и он прав. Роль художника — не роль моралиста. Он рисует безумие мира и утешает нас, перевоссоздавая его. «Жизнь всего лишь блуждающая тень,— говорит Шекспир,— бедный комедиант, который ходит гоголем и жестикулирует на сцене один час, а потом умолкает навсегда». К чему же весь этот гнев и злопамятство? Жизнь соткана из той же материи, что наши сновидения. Театральные игры делают ее сносной, сообщая ей форму. Чем занимаются персонажи Ануйя? Ставят комедии; разыгрывают из себя заговорщиков; пытаются сочинить себе прошлое, которого у них не было (Ж.-Б. Баррер метко назвал это поэзией будущего в прошедшем). Что все это доказывает? К счастью, ничего, ибо, исчезни безумие, испарилась бы и поэзия. Но этот гениальный мизантроп знает цену нежности, дружбе, снисходительности и забвению. Он достиг своего рода душевного покоя. Он отвоевал его у абсурда мира, у тягостных воспоминаний, у сегодняшних угроз; и отвоевал с помощью театра, ибо театр — его ремесло и дело его чести.

Политические разногласия не мешают ни восхищаться поэтом, ни уважать человека. Я издавна люблю нежную и здоровую, тонкую и сильную поэзию Элюара; я проникся симпатией к нему как к человеку с первой встречи. Он тотчас поражал чувством братского достоинства, которым пронизано и его творчество. Я



Поль Элюар

придаю огромное значение словам, символизирующим всю его жизнь; «Улавливая то, что еще смутно нарождается в жизни, поэт учит нас наслаждаться чистейшим языком — языком человека улицы и мудреца, женщины, ребенка и безумца. Нужно только пожелать, и тут раскроются подлинные чудеса».

Он писал стихи для всех, черпая у всех суть своей поэзии. Он говорил о любви и смерти, войне и мире теми словами которыми говорят все. Из классического стиха с точными рифмами и стиха, вовсе лишенного ритма, переставшего быть стихом, он создал свой собственный оригинальный инструмент — строфу, в которой есть нечто от песни; рефрен, в котором есть нечто от молитвенного повтора; рифму, в которой есть нечто от ассонанса. Его стих прозрачен, воздушен. Элюар чем-то близок Шелли. Какие бы великие темы он ни затрагивал, сила его стиха в простоте, в ничем не замутненной чистоте языка.

Он, как и Гёте, полагал, что всякое стихотворение — стихотворение на случай. И был прав. Поэзия должна уходить корнями в действительность, обретая при этом универсальное значение. Самые великие стихи достаточно точны, чтобы взволновать поэта, достаточно широки, чтобы взволновать всех людей. Если бы мне предложили выбрать среди стихов Элюара те, которые отвечают этому двойному требованию, я назвал бы прекрасное «Затемнение», «Семь стихотворений о любви на войне», «Той, о которой они мечтают», «Добрую справедливость», заслуженно прославленную «Свободу» [1]. И еще многие другие Да, он был поэтом утонченным и глубоким.

«ГИБЕЛЬ ВСЕРЬЕЗ»

Арагон — один из двух-трех самых больших французских писателей нашего времени. С одной стороны, он умеет писать на разговорном языке; лучше, чем кто-нибудь другой, он уловил музыку живой французской речи: эти прерывистые фразы, вторящие ритму дыхания и мысли, не безупречно правильный, но



Луи Арагон

очень ясный синтаксис — особенности, характерные для французского народа. А с другой стороны, он обладает огромной культурой, он прочитал все, что читают все, и все, чего никто не читает: он любит «бродить по закоулкам» древнего говора средневековья, ему доставляет физическое наслаждение расталкивать слова во фразе, чтобы поставить причастие прошедшего времени или глагол неопределенной формы на такое место, которое было бы естественным у поэта XVI века, но поражает нас сегодня. Это создает чудесные диссонансы. Они будоражат и захватывают читателя. Лучшей французской прозы не существует.

Известно, что во времена юности Арагон прошел ученичество в движении Дада и в сюрреалистской группировке. Здесь он научился восставать против установленных порядков — как в области идей, так и в области слов — и пользоваться «современной системой образов, в которой сознательно разорваны все связи». От этого простейшего бунта он примерно в 1927 году перешел к бунту социальному, политическому и вступил в коммунистическую партию; но он сохранил приобретенную в период сюрреализма свободу композиции, которая впоследствии составила одну из наиболее привлекательных и сильных сторон его творчества. «Надо,— говорит он,— внушать людям мысль, что писатель не придерживается общепринятого порядка». Приверженный отныне одной партии, одной любви, одной родине, Арагон стал крупным писателем, традиционным, но сохранившим (к счастью) своеволие своих первых шагов. Как романист, он стал применять и отстаивать метод социалистического реализма. Но не надо путать! Под реализмом он подразумевает отнюдь не натурализм. Натурализм — это робкое фотографирование явлений, лежащих на поверхности действительности. Реализм Арагона — это реализм поэтический, преобразующий действительность.

Очень интересно проследить, каких авторов, безусловно оказавших на него влияние, он упоминает чаще всего. В поэзии — Гюго, Верлена, Аполлинера, а также поэтов более отдаленных эпох, Возрождения и средневековья. Но в связи с его новым романом «Гибель всерьез» следует назвать некоторых англичан: Роберта Льюиса Стивенсона (Арагон попросту называет его Робертом Льюисом или же Р.Л.С.), странного Льюиса Кэрролла, автора «Алисы в Стране Чудес», в коем глупцы видят лишь детского писателя, а люди, умеющие читать,— очень смелого философа и сатирика; потом Чарлза Лэма[1] и одного русского — Достоевского[2]. Только от Арагона я узнал, что мысль написать книгу «Странная

история д-ра Джекиля и мистера Хайда» пришла Стивенсону после чтения Достоевского. Я чуть не позабыл еще и Шекспира — глухое рычание «Отелло» и «Бури» слышится на протяжении всего долгого повествования.

Наметив этот фон, спросим: что же представляет собою «Гибель всерьез»? Роман? Да, может быть, и роман, и даже роман в духе современного реализма. «Со своими трудностями, своими противоречиями, своими проблемами». Ибо если главным становится современный характер реализма, то разве и роман, и его персонажи не рискуют через полгода оказаться нереалистическими? Ведь его герои могут быть поставлены под сомнение ходом истории. Арагон задает себе этот вопрос. А я отвечаю: этого нечего бояться. Если данная сцена описана поэтически, талантливо, она не утратит своей современности. Возьмите «То, что я видел» Виктора Гюго[3]. Это не устарело. Точно так же не устареют исторические эпизоды «Гибели всерьез»: живой рассказ о похоронах Горького, рассказ об отступлении к Ангулему в 1940 году, о вступлении в Эльзас в 1918 году. Если рассматривать эту книгу под определенным углом зрения, она представляет собою кусок современной истории.

Но это также (и по преимуществу) роман в духе Пиранделло, роман о двойном или тройном человеке, каковым является романист[4]. Ибо в каждой творческой личности сосуществуют трое: человек, который живет в реальном мире, любит реальную женщину; ясновидец, движущийся во вселенной, им же самим построенной из кусков действительности; и, наконец, поскольку живой человек и ясновидец представляют собой одно и то же существо, поскольку автор «Человеческой комедии» и господин Оноре де Бальзак — одно лицо, возникает потребность еще и в третьем человеке, посреднике, который служит связующим звеном между первыми двумя. Отсюда идея помещать время от времени своих персонажей перед трехстворчатым зеркалом, где они видят три различных своих изображения, верных и в то же время неверных. В современных сказочных сюжетах зеркала играют большую роль. Алиса в Стране Чудес прошла сквозь зеркало, Орфей у Кокто бросился за зеркало, в царство Смерти, у Арагона главы романа называются «Венецианское зеркало», «Вертящееся зеркало», «Разбитое зеркало».

Теперь мы уже достаточно знаем об этом романе, и я могу представить вам его персонажей. В центре — писатель, то есть сам Арагон, но не только Арагон. Часто он пишет от первого лица, но его «Я» охватывает сразу романиста Антуана Знаменитого, человека по имени Альфред и Луи Арагона — посредника, в коем и совершается синтез. Рядом с ним женщина, которую он любит. Это Эльза — и не Эльза[5]. В романе это великая певица и Ингеборг д'Ушер, которые любят Антуана и Альфреда; «Я» называет ее то Шепот, то Папоротник. В один прекрасный день, слушая, как поет Папоротник, Антуан потерял свое отражение. Теперь, поглядев в зеркало, он видит только пустое стекло. «Я не могу избавиться от мысли, что я потерял свое изображение, пока пела Папоротник... Не все ли равно, что она пела? «Im wunderschönen Monat Mai...»[6] Когда она поет, всегда зацветает чудесный май ее голоса. И я всегда дохожу до самозабвения». Человек, забывший себя, больше не может себя видеть. Это миф, и, как все прекрасные мифы, он содержательнее, чем полагает его автор.

Альфред и «Я» ревнуют к Антуану, что может показаться удивительным, потому что все трое существуют в единой плоти. Поразмыслив, мы понимаем, что страстно влюбленный писатель страдает оттого, что он любим главным образом как писатель и что как человек он от этого испытывает ревность. В конце концов у Альфреда созревает мысль убить Антуана, иными словами — возникает желание побудить свое второе «Я» написать историю убийцы. «Нужно было, чтобы именно Антуан узаконил раздвоение человека, вследствие которого человек видит, как в нем рождается убийца». Это совсем не похоже на случай с Джекилем и Хайдом. В игре между Альфредом и Антуаном ставка — любовь Папоротника. Чтобы остаться с ней наедине, Альфред под конец убивает Антуана. А это можно сделать, лишь разбив зеркало, в котором Антуан только что снова поймал свое отражение.

Вот, значит, какова одна из тем романа: отношения между творцом и человеческой марионеткой, служащей ему опорой. Чтобы сделать процесс творчества понятнее для нас, нам дается возможность ознакомиться с тремя отрывками из произведений Антуана. В первом, который озаглавлен «Шепот», прекрасном и очень волнующем, действие происходит параллельно и в Дании, где выведен министр Струэнзе[7], любовник королевы Каролины-Матильды, знающий, что придется платить за преступную страсть, за упоение и восторг («О королева Дании, послушай в моих объятиях, как бьется это сердце — оно вот-вот разорвется»), и в спальне Шепота, она же Папоротник, она же королева Каролина-Матильда, и она же, конечно, Эльза («О Шепот, что бы мы с тобой делали в те времена, когда люди еще не любили друг друга?»).

Странное восхищение вызывает во мне второй отрывок — «Карнавал». Здесь мы ближе к личным воспоминаниям лейтенанта

медицинской службы Арагона, мужественного солдата, участника двух войн. «Я» победителем вступает в Эльзас; и там он обретает вновь язык «Lieder» *, язык Гёте, Гейне, Рильке[8]; он обретает вновь воспоминания о Жан-Кристофе и о Ромене Роллане и видит деревушку Сезенгейм, где Гёте встретился с Фредерикой Брион. В дни победы жизнь — это карнавал, где бродят заблудившиеся маски. По пути из Бишвиллера в Хагенау подпоручик Пьер Удри, еще одна маска автора, полюбил молодую эльзаску. Ее зовут Беттиной, как госпожу фон Арним[9], которая юной девушкой преклонила колена у ног старого Гёте. Беттина (или Бетти) Пьера Удри обручена с неким американцем, и любовь его не заходит далеко, но она получает продолжение в непотускневших воспоминаниях, всплывших в один прекрасный вечер, через много лет, у другого человека, у «Я» на концерте, когда он слушает «Карнавал» Шумана в исполнении Рихтера.

Так что же такое «Гибель всерьез» — поэтическая и фантастическая автобиография? Да, и это тоже, как и многие произведения Арагона. Роман часто становится для него тайным свиданием с прошлым! Но, скорее, можно сказать, что это не автобиография, даже поэтическая, а длинное любовное послание к Эльзе, которая и есть Папоротник и она же Ингеборг д'Ушер. Эта любовь стоит в центре мысли Арагона. И все виды верности — верность человека не только своей любви, но и своей партии и Франции — противостоят здесь «беспутству сердца и ума»[10]. Эта любовь — безумная, всеохватывающая — позволяет ему уловить реальность. «Я говорю о ней, как пьяный, для моих слов нет достаточно широкой улицы, небо надо мной кружится, и на каждом шагу мне кажется, что я упаду, потому что вижу ее».

Так что такое наконец «Гибель всерьез»? Любовное письмо в четыреста страниц? Письмо на веки вечные влюбленного мужчины к женщине всей его жизни? «Не все ли равно, Альфред я или Антуан? Пишу тебе, Папоротник, чего же боле,— это значит сказать все и не сказать ничего, когда слов так много, они становятся прозрачной водой... Пишу тебе, что я могу еще сказать? Ничем другим не может быть все, что пишу я, как только письмом, бесконечным письмом к тебе: я играю твоим именем, я придаю себе различный возраст, иное прошлое, меняющуюся судьбу... Я надеваю маску, выражающую такое сильное чувство, что оно было бы непереносимо для ничем не защищенного лица; это бесстыдство, за

* Имеется в виду «Книга Песен» Г. Гейне.

которым прячется любовь. Чего же боле?..» Видите, сам автор говорит, что перед нами — замаскированное любовное письмо. Конечно, это так, но перед нами и нечто другое, гораздо большее. Скажем, что это скрещение различных сюжетов с громкой песнью любви, и даже когда кажется, что она смолкла, ее приглушенная мелодия возникает в басах.

Любовное письмо... Поэма на прекраснейшем французском языке... Роман о ревности... Но также очень глубокое эссе о природе романа — тема, постоянно тревожившая и искушавшая Арагона. «Let us pretend» — «сделаем вид», говорит Алиса в Стране Чудес. Романист — это человек, который играет роль. Сделаем вид, что нас двое, Альфред и Антуан. Он прекрасно знает, что это неправда, но это — замаскированный способ говорить правду. «I want to write about a fellow who was two fellows»,— пишет Р.Л.С. «Я хочу писать о человеке, который был двумя людьми». Арагон же говорит: «Я хочу писать о человеке, который не отражается в зеркале, который не видит сам себя». Значит ли это лгать? Нет, множество людей перестали видеть себя такими, каковы они есть. Вместо того чтобы плоско высказать эту мысль, миф или роман показывают пустое зеркало. А вот и другой миф: очевидно, можно рассматривать одни и те же факты с точки зрения ревности, жизненной правды и деперсонализации. Тройное зеркало включает эту абстракцию в общее созвучие.

Можно быть романистом в реальной жизни. Сделаем вид, говорит Папоротник, что вас двое, Антуан и ты. Обратите внимание: Папоротник начала создавать роман. И обратное явление: жизнь может проникать в роман. Когда Бальзак писал «Утраченные иллюзии», то первые шаги Люсьена де Рюбампре как писателя и журналиста оказались схожими с первыми шагами самого Бальзака. Близкими, но не тождественными. Когда Арагон описывает вступление французских войск в Эльзас, то рассказывает он — и не он. В сумраке повествования мы различаем какого-то притаившегося человека в военной фуражке с красным бархатным околышем, человека, которого Пьер Удри, герой романа, называет Арагоном; а позднее мы видим и другого, седовласого Арагона: он слушает, как Рихтер играет «Карнавал» Шумана. Кто же из них настоящий? Кто подложный? Одно верно с точки зрения действительности, другое — с точки зрения поэта. «Правдивая ложь». Поэзия и правда, как говорил Гёте[11]. Роман — это возвышенная форма лжи. Существует зона неопределенности, где трудно отличить автора от марионетки; невозможно говорить дейст-

вительную правду, не примешав к ней немного поэтической лжи.

А как же построен этот роман? Очень искусно, так, чтобы казалось, будто он вообще никак не построен. «Let us pretend» — сделаем вид. Напоминаю многозначительную фразу: «Надо внушать людям мысль, что писатель не придерживается общепринятого порядка». По видимости «Гибель всерьез» — это ожерелье, сверкающее отдельными эпизодами и отступлениями; по видимости это «коллаж» [12] вроде тех, какие любил компоновать Пикассо, коллаж житейских и литературных воспоминаний, случайно найденных и случайно подобранных. На самом деле это роман, который твердой поступью продвигается к развязке, каковой служит убийство Антуана. Многообразие зеркал намечает ось действия. «Венецианское зеркало», «Зеркало Брот», «Вертящееся зеркало», «Разбитое зеркало» — таковы названия глав, образующих каркас книги. Между ними проскальзывают отступления: отступление о романе как зеркале, отступление о зеркале как романе, письма к Папоротнику о том, что такое ревность, и, наконец, три прекрасных рассказа, извлеченных из красного портфеля Антуана: «Шепот», «Карнавал» и «Эдип».

Золотое правило соблюдено. События изложены в заданном порядке, но это совершенно не заметно. Читатель перескакивает от Шекспира к Гёте, с Кипра в Сезенгейм, от Струэнзе к Малибран [13]. Автор бросает его то в Москву, то в Вену, то в Страсбург, то в Ангулем, где он встречает тень Бальзака среди более чем реальных интервентов. Все это фантастично, человечно, возвышенно. Роман? Поэма? Эссе? Любовное послание? Не все ли равно, раз это прекрасно.

К читателю

Данный текст был помещен как обращение к читателю в книге А. Моруа «От Лабрюйера до Пруста» (1964).

МОНТЕНЬ

Основное произведение Мишеля Эйкема де Монтеня (1533—1592) — «Опыты», вышедшие в 1580 г. и позднее перерабатывавшиеся. Монтень был далек от традиций схоластики; его книга — свободное, «дилетантское» философствование о человеке, о возможностях для него жить достойно, руководствуясь разумно понятыми принципами. Скептические и в то же время оптимистические размышления писателя, верящего в духовную силу мыслящего человека, оказали большое влияние на развитие европейской культуры; его книга стала одним из наиболее значительных памятников литературы французского Ренессанса.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Арагона до Монтерлана» (1967).

1 Имеются в виду «Мысли» Блеза Паскаля (1669) и «Максимы» Франсуа де Ларошфуко (1665) — сборники фрагментов и афоризмов, в свободной форме трактующие проблемы этики.

2 *Жид* Андре (1869—1951) — писатель, лидер группы «Нувель ревю франсез», к которой был близок и сам А. Моруа; в творчестве Жида критика буржуазной цивилизации нередко сочетается с проповедью индивидуализма и аморализма.

3 *Сен-Симон* Луи де Рувруа, герцог де (1675—1755) — придворный, автор знаменитых мемуаров.

4 Имеются в виду религиозные войны во Франции между католиками и протестантами в 1562—1594 гг.

5 *Ла Боэси* Этьен де (1530—1563) — гуманист, писатель и переводчик.

6 Древнегреческий философ *Сократ* (ок. 470—399 до н. э.), приговоренный к смерти по несправедливому обвинению, отказался бежать из-под стражи и добровольно выпил яд из уважения к законам своего города.

7 *«Апология Раймонда Сабундского»* — название одной из глав «Опытов».

8 Философ-рационалист Рене *Декарт* (1596—1650), стремясь «расчистить» человеческие знания от недостоверных, не подтвержденных опытом и логикой сведений, тем не менее не считал, что душа человека сводится при этом к *«чистой доске»* (tabula rasa); человек, по его мнению, обладает и до опыта врожденными идеями.

АМИО

Жак Амио (1513—1593) — гуманист, переводчик, ввел в культурный обиход Франции ряд произведений древнегреческой литературы. Основная

заслуга Амио — выполненный в 1559 г. перевод «Сравнительных жизнеописаний» греческого историка и философа Плутарха (ок. 46/49 — ок. 125); в 1572 г. Амио выпустил также перевод его «Моралий» — небольших этических трактатов. Познакомив французских читателей с биографиями античных героев, Амио в то же время много сделал для создания литературного французского языка, что было одной из актуальных задач культуры эпохи Возрождения.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Арагона до Монтерлана» (1967).

1 *Великий Конде* — Людовик II Бурбон, четвертый принц Конде (1621—1686), полководец и политический деятель.

2 *Вовенарг* Люк де Клапье, маркиз де (1715—1747) — писатель-моралист.

3 *Тацит* Публий Корнелий (55—120), *Саллюстий* (Гай Саллюстий Крисп, ок. 86—35 до н. э.) — древнеримские историки периода гражданских смут (Саллюстий) и империи (Тацит).

4 *Мирабо* Оноре Габриель Рикети, граф де (1749—1791) — один из лидеров Великой французской революции, выдающийся оратор.

5 *Ролан* Жанна Мари (1754—1793) — участница Великой французской революции, видный деятель партии жирондистов, казнена якобинцами.

6 Цитируется письмо, с которым Наполеон 13 июля 1815 г., после поражения при Ватерлоо, обратился к английскому принцу-регенту, отдаваясь под покровительство британской короны. В этом письме Наполеон ссылается на рассказанную Плутархом биографию афинского полководца Фемистокла (ок. 525 — ок. 460 до н. э.), победителя персов при Саламине, который в конце жизни был изгнан своими соотечественниками и вынужден искать убежища у персидского царя.

7 *Сент-Бёв* Шарль Огюстен (1804—1869) — поэт и прозаик, классик французской литературной критики.

8 *Дельфийское святилище* — храм Аполлона в древнегреческом городе Дельфы, известный своими оракулами.

9 *Фукидид* (ок. 460—400 до н. э.) — древнегреческий историк.

10 *Арриан* Флавий (95—175) — древнегреческий историк и писатель.

11 Имеется в виду суровая оценка, данная в «Истории» Фукидида правителю Афин в 425—422 гг. до н. э. — *Клеону*. Суровость эта объясняется политической враждой: Клеон был вождем демократической партии, а Фукидид принадлежал к партии аристократов и был изгнан Клеоном из Афин. *Пелопоннесская война*, в которой столкнулись два союза греческих городов во главе с Афинами и Спартой, продолжалась с 431 по 403 г. до н. э.

12 *Доктор Джонсон* — Сэмюэль Джонсон (1709—1784), английский критик, писатель и лексикограф.

13 *Маргарита Ангулемская* (в замужестве — Маргарита Наваррская, 1492—1549) — королева Наварры, писательница и покровительница гуманистической словесности.

14 *«Дафнис и Хлоя» Лонга* (II или начало III века), *«Эфиопская история» («Эфиопика») Гелиодора* (III или IV век) — позднеантичные греческие романы.

15 *Л'Опиталь* Мишель де (1504—1573) — государственный деятель, покровитель литературы.

16 *Малерб* Франсуа де (1555—1628) — поэт и критик, один из первых теоретиков классицизма.

17 *Вожла* Клод Фавр де (1585—1650) — филолог, деятель Французской академии, теоретик классицистической нормативности в языке.

КАРДИНАЛ ДЕ РЕЦ

Жан Франсуа Поль де Гонди, кардинал де Рец (правильнее — де Рэ, 1613—1679) известен как активный деятель Фронды — антиабсолютистского движения 1640-х годов, где во временном союзе против королевской власти оказались горожане и часть высшей аристократии. Его литературное наследие включает историческое сочинение «Заговор графа Фиеско» (1631) и интересные «Мемуары» (1671—1675, опубл. 1717), которые являются ценным историческим источником и одним из ярких образцов французской мемуаристики XVII века.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Лабрюйера до Пруста» (1964).

1 *Екатерина Медичи* (1519—1589) — королева Франции (жена Генриха II) из флорентийского рода Медичи.

2 *Венсан де Поль* (1576—1660) — религиозный деятель, канонизирован католической церковью.

3 История неудачного заговора, организованного в Генуе в 1541—1547 гг. графом Фиеско, до Реца излагалась несколькими историками (в частности, итальянцем Агостино Маскарди в 1629 г.). В свою очередь книга Реца послужила источником для драмы Ф. Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе» (1783).

4 *Анна Австрийская* (1601—1666) — королева Франции (жена Людовика XIII), в 1643—1661 гг. регентша при малолетнем Людовике XIV.

5 *Мазарини* Джулио (1602—1661) — кардинал (итальянец по происхождению), первый министр в годы регентства Анны Австрийской, один из главных противников Фронды; в 1652—1653 гг. был вынужден жить в изгнании.

6 Королевский двор, бежавший из охваченного волнениями Парижа 5 января 1649 г., вернулся в столицу лишь 21 октября 1652 г.

7 Имена *Катилины* и *Аттика* упомянуты рядом в связи с тем, что оба эти человека сыграли большую роль в жизни Цицерона. Луций Сергий Катилина (108—62 до н. э.), руководитель заговора против Римской республики, разоблаченный Цицероном, описан историками как человек буйный и развратный; близкий друг Цицерона Тит Помпоний Аттик

(109—32 до н. э.), приверженец эпикурейской философии, напротив, вел скромную жизнь в деревне, вдали от политических смут.

8 *Севинье* Мари, маркиза де (1626—1696)—писательница, известна своей обширной перепиской.

9 Имеется в виду комедия Мольера «Ученые женщины» (1672), названная по имени одного из ее персонажей—Триссотена.

10 *Депрео*—Никола Буало-Депрео (1636—1711), поэт и теоретик классицизма; среди его произведений—ироикомическая поэма «Налой» (1672—1674) и дидактическая «Поэтическое искусство» (1674).

11 Речь идет о книге «Церковная и гражданская история Лотарингии» (1728) историка и теолога, бенедиктинского монаха Огюстена *Кальме* (1672—1757).

12 *Шлюмберже* Жан (1877—1968)—писатель, принадлежал к группе «Нувель ревю франсез»; роман *«Состарившийся лев»* написан в 1924 г.

13 *Макиавелли* Никколо (1469—1527)—итальянский писатель и политический мыслитель.

14 *Ришелье* Арман Жан дю Плесси, герцог де (1585—1642)—кардинал, первый министр в правление Людовика XIII.

15 *Киджи* Фабио (1599—1667)—с 1655 г. папа римский под именем Александра VII.

ЛАБРЮЙЕР. «ХАРАКТЕРЫ»

Книга Жана де Лабрюйера (1645—1696) «Характеры, или Нравы нынешнего века» вышла впервые в 1683 г. (в последующих изданиях существенно дополнялась). Она состоит из коротких нравоописательных очерков, максим, литературно-критических отзывов. В портретах, часто сатирических, распространенных человеческих типов своего времени Лабрюйер довел до совершенства искусство классицистической характерологии, продолжив традиции Мольера. Лаконичность и точность языка, меткость и этическая определенность характеристики сделали его книгу совершенным образцом ораторско-моралистической прозы XVII века.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Лабрюйера до Пруста» (1964).

1 *Теофраст* (372—287 до н. э.)—древнегреческий философ, автор книги «Характеры», послужившей образцом для Лабрюйера.

2 *Д'Оливе* Пьер Жозеф Тулье (1682—1768)—филолог и историк Французской академии.

3 *Боссюэ* Жак Бенинь (1627—1704)—религиозный деятель и писатель.

4 *Лафонтен* Жан де (1621—1695)—поэт, наиболее знаменит своими баснями.

5 *Фенелон* Франсуа де Салиньяк де ла Мот (1651—1715)—писатель, религиозный мыслитель и педагог; *Вобан* Себастьен Лепретр де (1633—1707)—военный деятель, маршал Франции. Здесь имеются в виду роман Фенелона «Приключения Телемака» (1695) и политический трактат Вобана «Проект королевской десятины» (1707), антиабсолютистские по тенденции.

6 В XVIII веке слово «философ» стало означать во Франции вольнодумца, критически относящегося к религии.

7 *Кольбер* Жан-Батист (1619—1683), *Лувуа* Франсуа Мишель Летелье, маркиз де (1639—1691)—министры, в разное время фавориты Людовика XIV.

8 *Бенда* Жюльен (1867—1956)—писатель и философ.

9 Поль *Сезанн* (1839—1909) упомянут как художник, преодолевший импрессионизм, перешедший в своем зрелом творчестве от раздробленности впечатлений к классической композиции и четким цветовым массам.

10 *Монтескье* Шарль де Секонда, барон де Лабред де (1689—1755)—писатель и философ-просветитель; *Гонкуры*, братья Эдмон (1822—1896) и Жюль (1830—1870)—писатели-натуралисты.

11 *Тэн* Ипполит (1828—1893)—литературовед, философ и историк, один из основателей культурно-исторической школы в литературоведении.

ФОНТЕНЕЛЬ. «БЕСЕДЫ О МНОЖЕСТВЕННОСТИ ОБИТАЕМЫХ МИРОВ»

В долгой жизни Бернара Лебовье де Фонтенеля (1657—1757) одним из наиболее творчески продуктивных периодов были 1680-е годы. В это время написаны «Диалоги мертвых» (1683), «Галантные письма шевалье д'Эр...» (1685), а также научные и научно-популярные трактаты: «Беседы о множественности обитаемых миров» (1686), «Происхождение мифов» (1686), «История оракулов» (1687). Фонтенелю принадлежат также драматические произведения, работы по поэтике, литературной критике. Не будучи философом в строгом смысле слова, Фонтенель в своих трактатах предвосхитил литературно-философский стиль просветителей XVIII века—трезвый рационализм мышления, популярность изложения, изящное светское остроумие.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Лабрюйера до Пруста» (1964).

1 Речь идет об империи Наполеона I (1804—1815).

2 *Нантский эдикт,* изданный в 1598 г. Генрихом IV и гарантировавший политические и религиозные права протестантов во Франции, был в 1685 г. отменен Людовиком XIV, что ознаменовало начало волны религиозных преследований.

3 Имеются в виду Пьер *Корнель* (1606—1684) и его брат Тома (1625—1709), также известный в свое время драматург.

4 *«Меркюр галан»*—один из первых в Европе литературно-политических журналов, издавался в Париже в 1672—1714 гг.

5 *Верто* Рене де (1655—1735)—историк; *Сен-Пьер* Шарль Ирене Кастель де (1658—1743)—политический мыслитель и писатель; *Вариньон* Пьер (1654—1722)—математик.
6 *Бенсерад* Исаак де (1613—1691), *Вуатюр* Венсан (1597—1648)—поэты так называемого *прециозного* направления, отличавшегося жеманной изысканностью стиля, галантным и манерным остроумием.
7 *Сафо* (Сапфо) (VII—VI вв. до н. э.)—древнегреческая поэтесса; *Лаура*—возлюбленная Франческо Петрарки (1304—1374), воспетая в его лирике; *Анна Бретонская* (1476—1514)—королева Франции, жена Карла VIII, а затем Людовика XII; *Мария Французская*—французская поэтесса второй половины XII века, жившая при английском дворе.
8 В 80—90-е годы XVII века во французской литературе разгорелся так называемый «Спор о древних и новых авторах». Фонтенель в противоположность Лабрюйеру, Расину и другим сторонникам безусловного следования античным образцам был в числе тех, кто подвергал сомнению непогрешимость этих образцов.
9 *Маскариль, Триссотен*—комические персонажи Мольера.
10 *Бомарше* Пьер Огюстен Карон де (1732—1799)—комедиограф, автор драматической трилогии о Фигаро; *Мариво* Пьер Карле де Шамблен де (1688—1763)—писатель, автор романов и изящно-остроумных комедий.
11 *Ленотр* Андре (1613—1700)—архитектор, крупнейший представитель классицизма в садово-парковом искусстве.
12 *Ла Саблиер* Маргарита де (1636—1693)—хозяйка литературного салона; ей посвящены «Беседы» Фонтенеля.
13 *«Принцесса Клевская»*—психологический роман Мари Мадлен де Лафайет (1678).
14 Имеются в виду насмешки над «учеными женщинами» в одноименной комедии Мольера и в X сатире Буало.
15 *Фаэтон*—герой греческого мифа, погибший, не сумев совладать с небесной колесницей Солнца.
16 *Птолемей* Клавдий (ок. 90—168)—древнегреческий астроном, создатель геоцентрической системы мира.
17 *Коперник* Николай (1473—1543)—польский астроном, разработавший гелиоцентрическую систему мира.
18 Марсианские «каналы» были обнаружены лишь в 1877 г.
19 *Кеплер* Иоганн (1571—1630)—немецкий астроном; сформулировал законы движения планет Солнечной системы.
20 *Бернар* Клод (1813—1878)—физиолог; сыграл большую роль в выработке методологии экспериментальных наук.

ВОЛЬТЕР, РОМАНЫ И ПОВЕСТИ

Вольтер (Франсуа Мари Аруэ, 1694—1778)—один из крупнейших деятелей Просвещения во Франции, работавший во всех областях идеологии и пользовавшийся исключительной известностью и авторитетом; он прославился как борец против религиозного фанатизма, феодального произвола и бесправия личности, как пропагандист передовых философских идей. В литературе свои скептические философские взгляды и социально-критические тенденции Вольтер наиболее ярко выразил в «философских повестях» («Задиг, или Судьба»—1747, «Микромегас»—1751, «Кандид, или Оптимизм»—1759, «Простодушный»—1767 и др.). Ему принадлежат также философские сочинения («Опыт о нравах и духе народов»—1756, «Философский словарь»—1764), исторические труды, трагедии («Заира»—1732, «Меропа»—1743, «Танкред»—1761), эпическая поэма «Генриада» (1728).

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Лабрюйера до Пруста» (1964).
1 Имеется в виду научно-фантастический роман Герберта Уэллса «Остров доктора Моро» (1896).
2 Имеется в виду роман Монтескье «Персидские письма» (1721).
3 *«Энциклопедия»*—многотомный словарь (1751—1772), ставший сводом просветительской мысли; Вольтер был одним из его авторов.
4 *Прусский кронпринц*—будущий прусский король Фридрих II.
5 *Шатле* Эмили Летоннелье де Бретей, маркиза дю (1706—1749)—подруга Вольтера с 1733 года, образованная придворная дама, автор нескольких трактатов по математике и физике; под «крупной неприятностью», заставившей Вольтера покинуть двор, подразумевается скандал, вспыхнувший из-за одного из его резких выпадов против высокопоставленных вельмож.
6 *Плавт* Тит Макций (ок. 254—184 до н. э.)—древнеримский комедиограф; *Менандр* (ок. 342—ок. 292 до н. э.)—древнегреческий комедиограф.
7 *Фрерон* Эли (1718—1776)—литературный критик, автор памфлетов против Вольтера и других просветителей.
8 Имеется в виду стихотворение английского поэта Томаса *Парнелла* (1679—1718) «Отшельник».
9 *«Путешествие и приключения трех принцев из Серендипа»*—сборник «переведенных с персидского» новелл в духе «Тысячи и одной ночи», изданный анонимно в 1719 г.
10 *Парис* Гастон (1839—1903)—видный литературовед.
11 *«Диалоги о хлебной торговле»*—трактат итальянского экономиста и писателя Фердинандо Галиани (1770).
12 *Фаге* Эмиль (1847—1916)—критик и историк литературы.
13 *Помпадур* Жанна Антуанетта Пуассон, маркиза де (1721—1764)—фаворитка короля Людовика XV, оказывала влияние на решение государственных дел.
14 *«Свод»*—«Summa theologiae», фундаментальное богословское сочинение итальянского философа и теолога Фомы Аквинского (1227—1274).
15 *Бэкон* Френсис (1561—1626)—английский философ.
16 *Сен-Ламбер* Жан Франсуа де (1716—1803)—поэт, близкий к энциклопедистам.

17 *Делис, Ферн*э — имения Вольтера в Швейцарии и на границе Швейцарии и Франции.
18 *Лейбниц* Вильгельм Готфрид (1646—1716) — немецкий философ и ученый.
19 Очевидно, имеется в виду созидательная деятельность Фауста в финале трагедии Гёте.
20 *Бенвиль* Жак (1879—1936) — историк и публицист.

ЖАН ЖАК РУССО. «ИСПОВЕДЬ»

Жан Жак Руссо (1712—1778) — писатель и мыслитель, творчество и личность которого оказали огромное воздействие на современников. С точки зрения «естественного человека» он подверг критическому пересмотру различные сферы цивилизации — от государственного устройства до воспитания подрастающего поколения; его социальные идеи были усвоены деятелями Французской революции. Основные литературные произведения Руссо — эпистолярный роман «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) и автобиографическая «Исповедь» (1765—1769, издана посмертно). Утверждая как высшую нравственную и художественную ценность искренность и непосредственность чувства, Руссо выступил как оригинальный представитель сентиментализма. Его книги, хотя и дали толчок к широко распространившейся условной игре в «чувствительность», стали шагом вперед в художественном постижении внутреннего мира человека.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Лабрюйера до Пруста» (1964).

1 *«Если зерно не умирает»* (1920—1924) — автобиографическая книга А. Жида.
2 *«Открытие себя»* (1948) — книга философа Жоржа Гусдорфа.
3 *Фуше* Жозеф (1759—1820) — политический деятель, министр полиции при Наполеоне I. Робеспьер, разумеется, не мог именовать его «герцогом», так как в годы революции дворянские титулы были полностью упразднены и восстановлены лишь Наполеоном, который и присвоил своему министру титул «герцога Отрантского».
4 *Плутовской роман* — жанр испанской литературы XVI—XVII вв., основой его фабулы были приключения бродяги-авантюриста, служащего у разных хозяев.
5 *«Жиль Блаз»* — «История Жиль Блаза из Сантильяны» (1715—1735) — роман Алена Рене Лесажа, написанный в подражание испанским плутовским романам.
6 *Версаль* — резиденция королевского двора в XVIII в.
7 *Гелиогабал* (Секст Варий Авиций Бассиан, 204—222) — древнеримский император в 218—222 гг., правление которого было ознаменовано упадком нравов; *Катон* — очевидно, Марк Порций Катон Младший (93—47 до н. э.), древнеримский политический деятель, олицетворение гражданских добродетелей республиканского Рима.

8 Имеется в виду комическая опера Руссо «Деревенский колдун» (1752).
9 Имеется в виду роман Руссо «Эмиль, или О воспитании» (1762).
10 *Гийемен* Анри (род. 1903) — критик и литературовед.
11 *Гримм* Мельхиор (1723—1807) — немецкий литературный критик, живший в Париже и близкий к энциклопедистам.
12 Имеется в виду произведение Руссо «Исповедание веры савойского викария» (входит в состав романа «Эмиль»), где излагаются религиозные взгляды писателя.
13 Имеется в виду книга Руссо «Прогулки одинокого мечтателя» (1776—1778).
14 *Эрмитаж* — дом в городке Монморанси, где жил Руссо.
15 Реминисценция из «Гамлета» Шекспира («Дальнейшее — молчанье» — предсмертные слова Гамлета; перевод Б. Пастернака).
16 *Гольбаховский кружок* — просветители и вольнодумцы, собиравшиеся у философа-материалиста П.-А. Гольбаха (1723—1789).

РЕТИФ ДЕ ЛА БРЕТОНН. «СОВРАЩЕННАЯ КРЕСТЬЯНКА»

Наследие Ретифа де ла Бретонна (Никола Анн Эдм Ретиф, 1734—1806) чрезвычайно обширно. Помимо романов («Добродетельная семья» — 1767, «Совращенный крестьянин, или Опасности города» — 1775, «Совращенная крестьянка» — 1784, «Жизнь отца моего» — 1779, «Господин Никола, или Разоблаченное человеческое сердце» — 1794—1797 и др.), им написаны десятки томов биографий («Современницы...»), заметок о жизни Парижа, публицистических и утопических трактатов и т. п. Творчество Ретифа, сочетающее, как это часто было в его эпоху, моралистичность и эротику, отмечено влиянием Руссо (идея «развращающего действия цивилизации», крайнее саморазоблачение в автобиографических произведениях) и в то же время предвосхищает реалистическую прозу XIX века.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Лабрюйера до Пруста» (1964).

1 *Нерваль* Жерар де (Жерар Лабрюни, 1808—1855) — писатель-романтик.
2 *Казанова* — Джованни Джакомо Казанова де Сенгальт (1725—1798), итальянский писатель. В его талантливых «Мемуарах», написанных по-французски, весьма откровенно описываются любовные похождения автора.
3 *Гримо де ла Реньер* Александр Бальтазар Лоран (1758—1838) — эксцентричный писатель, издатель знаменитого «Альманаха гурманов» (1803—1812); *Богарне* Мари Анна Франсуаза (Фанни), графиня де (1737—1819) — хозяйка литературного салона.
4 *Бурже* Поль (1852—1935) — писатель, автор светских психологических романов; пользовался известностью и как критик — защитник классицистических традиций и «нравственности» искусства.

5 *Жубер* Жозеф (1754—1824)—писатель-моралист, представитель раннего романтизма.

6 *Янсенизм* (по имени голландского теолога *Янсения*, 1585—1638)—неортодоксальное направление в католицизме, пользовавшееся влиянием во Франции в XVII—XVIII вв.

7 *Колетт* Сидони Габриель (1873—1954)—писательница; свою родную Бургундию она описала в книге «Клодина в школе» (1900).

8 *Меналък*—персонаж романа А. Жида «Имморалист» (1902).

9 *«Корреспонданс литерер»*—рукописный журнал М. Гримма, рассылавшийся знатным особам за границу и освещавший новости французской культуры.

10 *Леспинас* Жюли де (1732—1776)—хозяйка литературного салона, друг философов-просветителей.

11 *Ловлас*—персонаж эпистолярного романа английского писателя-сентименталиста Сэмюэля Ричардсона (1689—1761) «Кларисса Гарлоу» (1748).

12 *«Фоблас»*—«Любовные приключения шевалье де Фобласа», авантюрно-эротический роман Ж.-Б. Луве де Кувре (1787—1789).

13 Имеется в виду комедия Б. Шоу «Человек и сверхчеловек» (1903).

14 Имеется в виду идея немецкого философа Фридриха Ницше (1844—1900) о «вечном возвращении»—циклической повторяемости человеческого бытия.

15 *«Исповедь Никола»*—биографический очерк Нерваля о Ретифе, вошедший в его книгу «Провидцы» (1852); *«Сильвия»*—его лирическая повесть из сборника «Дочери огня» (1854).

16 *Аббат Прево*—Антуан-Франсуа Прево д'Экзиль (1697—1763), писатель, автор романа «История кавалера де Грие и Манон Леско».

17 Имеется в виду роман Бальзака «Лилия в долине» (1835).

18 Обыгрывается название сборника стихотворений в прозе Артюра Рембо «Лето в аду» (1873; вариант перевода—«Сквозь ад»).

19 По-видимому, намек на роман Кристианы Рошфор «Отдых воина», который в 1958 г. выдвигался на соискание литературной премии «Фемина», присуждаемой специальным женским жюри.

20 *Ренар* Жюль (1864—1910)—писатель, автор повести «Рыжик» (1894) и содержательного «Дневника» (1887—1910).

21 *Констан* Бенжамен (1767—1830)—либеральный политический деятель и писатель-романтик.

22 *Гурмон* Реми де (1858—1915)—писатель и критик-символист.

23 *Анрио* Эмиль (1889—1961)—поэт, романист и критик, исследователь «писателей второго ряда» XVII—XVIII вв.

ЛАКЛО. «ОПАСНЫЕ СВЯЗИ»

Пьер Амбруаз Франсуа Шодерло де Лакло (1741—1803) является автором единственного художественного произведения, которое и принесло ему славу,—романа в письмах «Опасные связи» (1782). Нравственное зло, являющееся основной силой, действующей в книге, оценивается писателем однозначно, в традициях просветительского морализма; но Лакло выходит за рамки Просвещения, показывая (в духе предромантического «черного романа» и «демонического» романтизма) неистовую силу и зловещее могущество зла. Для дальнейшего развития французского романа оказалась важна и найденная им драматическая композиция, ведущая действие к катастрофической развязке.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Лабрюйера до Пруста» (1964).

1 *Колдуэлл* Эрскин Престон (род. 1903)—американский писатель-реалист; *Саган* Франсуаза (Франсуаза Куарез, род. 1935)—французская писательница, была особенно популярна в 50-е годы.

2 Стендаль признавался в своем дневнике, что, служа интендантом в армии Наполеона, он был мало озабочен ходом боевых действий, глядя на них глазами стороннего наблюдателя.

3 *Джеймс* Генри (1843—1916)—американский писатель и критик.

4 *«Том Джонс»*—«История Тома Джонса, найденыша» (1749), роман английского писателя Генри Филдинга.

5 В 1777 г., во время войны американских колоний за независимость от Англии, Франция направила на помощь Соединенным Штатам Америки отряд волонтеров во главе с генералом *Рошамбо* (1725—1807).

6 *«Женитьба Фигаро»*—«Безумный день, или Женитьба Фигаро», комедия Бомарше (1784).

7 *Герцог Орлеанский*—Луи Филипп Жозеф Орлеанский, или Филипп Эгалите (1747—1793), член королевского дома, принявший участие во Французской революции; был членом Конвента.

8 *Маршал Люкнер*—барон Николас Люкнер (1722—1794), немец по происхождению, во время Революции командовал Рейнской, а затем Северной армией; казнен по обвинению в измене.

9 В битве при *Вальми* 20 сентября 1792 г. французская революционная армия одержала первую крупную победу над войсками интервентов.

10 *Дюмурье* Шарль Франсуа дю Перье (1739—1823)—генерал Республики, командующий Северной армией; в 1793 г., изменив Франции, перебежал к австрийцам.

11 *Мюрат* Иоахим (1767—1815)—наполеоновский маршал.

12 В одном из своих стихотворений 1817 г. Байрон призывал гнев богини мщения Немезиды на виновников пережитой им семейной драмы; позже, узнав о самоубийстве одного из своих врагов, он с удовлетворением писал, что заклятие возымело действие.

13 *Безанваль*—барон Пьер Виктор Безанваль де Бронштатт (1732—1791), швейцарский генерал французской службы; в своих мемуарах нарисовал картину нравов придворной аристократии при Людовике XV и Людовике XVI.

[14] *Тюренн* Анри де Латур д'Овернь, виконт де (1611—1675) — полководец, маршал Франции; *Фридрих* — прусский король Фридрих II.
[15] *«Сид»* — трагикомедия Пьера Корнеля (1636).
[16] *Остров Святой Елены* (в южной Атлантике) — место последней ссылки Наполеона в 1815—1821 гг.
[17] Выступления против разврата и супружеской неверности, содержавшиеся в пьесах и публицистике Александра Дюма-сына (1824—1895), своей резкостью нередко производили скандальный эффект.

ШАТОБРИАН. «ЗАМОГИЛЬНЫЕ ЗАПИСКИ»

Франсуа Рене де Шатобриан (1768—1848) известен не только как писатель, но и как видный политический деятель и публицист периода Реставрации. Приверженец легитимизма и католицизма (в защиту религии он написал в 1802 г. трактат «Гений христианства»), он в то же время видел закономерность революции, пережитой его страной, и необратимость многих ее завоеваний. Наиболее известные литературные произведения Шатобриана — повести «Атала» (1801) и «Рене» (1802), связанные с ранним романом «Натчезы», эпопея в прозе «Мученики» (1809), «Путь из Парижа в Иерусалим» (1811) и посмертно изданные «Замогильные записки». Для творчества писателя характерно острое ощущение неотвратимого и катастрофического хода истории, новый тип героя — разочарованного, скорбного и одинокого,— ставший характерной фигурой романтической литературы. Своими теоретическими работами Шатобриан внес важный вклад в создание романтической эстетики.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Лабрюйера до Пруста» (1964).

[1] Шатобриан состоял на государственной службе в 1803—1804 гг., когда Наполеон Бонапарт был «первым консулом» республики, и перешел в политическую оппозицию незадолго до того, как тот был провозглашен императором и стал именоваться «Наполеон I».
[2] *Тибоде* Альбер (1874—1936) — литературовед и критик.
[3] *Баррес* Морис (1862—1923) — писатель и политический деятель-националист.
[4] *Рекамье* Жюльетта (Жанна Франсуаза Жюли Аделаида Рекамье, 1777—1849) — хозяйка литературного салона, друг многих выдающихся людей своего времени.
[5] *Комбур* — замок в Бретани, где Шатобриан провел отроческие годы.
[6] *«Ревю де дё монд»* — журнал, возглавлявшийся Ф. Бюлозом; в нем печатались многие писатели-романтики.
[7] *Низар* Дезире (1806—1888) — критик и историк литературы.
[8] *Война в Испании* — санкционированная Священным союзом и осуществленная в 1823 г. монархической Францией вооруженная интервенция для подавления испанской революции. Шатобриан играл активную роль в ее организации как министр иностранных дел; его воспоминания об этих событиях, изданные под названием «Веронский конгресс», не вошли в состав «Замогильных записок».
[9] *«Пресс»* — массовая коммерческая газета, основанная в 1836 г. Эмилем де Жирарденом.
[10] *Мальзерб* Кретьен Гийом де Ламуаньон де (1721—1794) — либеральный государственный деятель предреволюционного периода; *Виллель* Жан-Батист Гийом Жозеф, граф де (1773—1854) и *Полиньяк* Жюль Огюст Арсан Мари де (1780—1847) — консервативные политические деятели, премьер-министры в период Реставрации.
[11] Член французского королевского дома *герцог Энгиенский* (1772—1804) был в 1804 г. по приказу Наполеона, считавшего его опасным политическим противником, захвачен за пределами страны, доставлен во Францию и расстрелян. В знак протеста против этой акции Шатобриан подал в отставку с занимаемого им дипломатического поста.
[12] *Вертер* — герой романа И. В. Гёте «Страдания молодого Вертера» (1774); *Адольф* и *Оберман* — герои одноименных романов Бенжамена Констана (1806) и Этьена де Сенанкура (1804).
[13] Имеются в виду описанные в «Одиссее» Гомера странствия Одиссея *(сына Лаэрта)* и его возвращение на родину в облике нищего странника.
[14] Имеется в виду эпизод с черепом Йорика («Гамлет», акт V, сцена I).
[15] «Ошибка» Шатобриана была обусловлена его политическими пристрастиями. По версии, распространявшейся легитимистами, Наполеон Бонапарт родился не в 1769, а в 1768 г., когда его родина — Корсика — еще не входила в состав Франции; он, следовательно, мог считаться «иностранцем» по происхождению.
[16] Имеется в виду опера Рихарда Вагнера «Зигфрид» (1869), входит в состав тетралогии «Кольцо нибелунга».
[17] *Мешасебе* — старое название реки Миссисипи в Америке.
[18] Обыгрывается название поэтического сборника В. Гюго «Песни улиц и лесов» (1859—1865).
[19] В битве при *Ватерлоо* 18 июня 1815 г. армия Наполеона потерпела решительное поражение от войск антинаполеоновской коалиции.
[20] *Буалев* Рене (Рене Тардиво, 1867—1926) — писатель-регионалист.
[21] Речь идет о древнегреческом политическом деятеле Алкивиаде (ок. 450—404 до н. э.), воспитанном в доме его дяди, правителя Афин *Перикла* (ок. 495—429 до н. э.); *Аспазия* — подруга Перикла, известная своим умом и красотой.
[22] *Фиваида* — местность в Верхнем Египте, начиная с III в. н. э. район христианского отшельничества.

ЛАМЕННЕ

Взгляды родоначальника христианского социализма аббата Фелисите Робера де Ламенне (1782—1854) эволюционировали от апологии монархии

и папской власти (трактат «Рассуждение об индифферентизме в вопросе религии», 1817—1823) к признанию необходимости либерализации церкви, отделения ее от государства. После разрыва с Римом, ознаменованного книгой «Речи верующего» (1834), Ламенне стал видным социалистическим публицистом, выступая за преобразование общества в интересах пролетарских масс, в котором ведущую роль должна сыграть религия. Книги Ламенне написаны ярким, напряженным стилем, использующим традиции церковного красноречия, и представляют собой значительные литературные памятники.

Публикуемая речь Моруа, произнесенная в 1954 г. на торжествах по случаю столетней годовщины со дня смерти Ламенне в его родном городе Сен-Мало, вошла в книгу А. Моруа «От Арагона до Монтерлана» (1967).

1 *Ламартин* Альфонс де (1790—1869) — писатель-романтик и либеральный политический деятель.

2 *Фресинус* Дени Антуан, граф де (1765—1841) — аббат, консервативный религиозно-политический деятель.

3 *Каррон* Ги (1760—1821) — церковный деятель, историк церкви.

4 *«Аббат Фели»* — Ламенне (сокращ. от Фелисите).

5 *Пор-Рояль* — монастырь в Париже, во второй половине XVII века центр янсенистской религиозной оппозиции.

6 *Жербе* Филипп Олемп (1798—1864), *Лакордер* Анри (1802—1861), *Бенуа д'Ази* Дени, виконт де (1796—1880), *Салини* Луи Антуан де (1798—1861), *Монталамбер* Шарль Форбе, граф де (1810—1870) — церковные и политические деятели, соратники Ламенне в ранний период его творчества; *Герен* Морис де (1810—1839) — католический поэт.

7 *Местр* Жозеф, граф де (1753—1821) — консервативный политический идеолог, сторонник папской власти *(ультрамонтан).*

8 *Престол святого Петра* — римское папство.

9 *Великий монарх* — Людовик XIV.

10 *Лев XII* (Аннибале Серматтеи Делла Дженга, 1760—1829) — папа римский в 1823—1829 гг.

11 *Лафайет* Мари Жозеф Поль Ив Рок Жильбер Мотье, маркиз де (1757—1834) — политический деятель.

12 *Витроль* Эжен Франсуа д'Арно, барон де (1774—1854) — консервативный политический деятель.

13 *Григорий XVI* (Бартоломео Альберто Капеллари, 1765—1846) — папа римский в 1831—1846 гг.

14 *"Mirari vos"* — энциклика Григория XVI (как и все папские энциклики, она называется по первым словам ее латинского текста), осуждавшая журнал Ламенне «Авенир».

15 Легендарные слова, сказанные итальянским ученым Галилео Галилеем (1564—1642) после своего формального отречения под угрозами инквизиторов от теории вращения Земли вокруг Солнца.

16 *Бабеф* Гракх (1760—1797) — революционер, вождь социалистического «Заговора равных» в 1797 г.

17 *"Singulari nos"* — энциклика Григория XVI (1834), осуждавшая книгу Ламенне «Рассуждение об индифферентизме в вопросе религии».

18 Намек на эпизод из вольтеровского «Кандида» (глава XXVI), в котором на карнавале в Венеции встречаются шесть королей, потерявших свои королевства.

19 *Д'Агу* Мари, графиня (1805—1876) — писательница и хозяйка литературного салона; *Лист* Ференц (1811—1886) — венгерский композитор и пианист; Мари Д'Агу была его подругой; *Балланш* Пьер Симон (1776—1847) — писатель и философ.

20 *Тьер* Луи Адольф (1797—1877) — буржуазный политический деятель, в дальнейшем палач Парижской Коммуны, публицист и историк.

21 Ср. в «Тартюфе» Мольера, действие III, явление второе:

Кто спросит — отвечай, что я пошел в темницу
К несчастным узникам, дабы утешить их
И лепту им вручить от скудных средств моих.

(Перевод М. Донского)

22 *Гора* — левореспубликанская фракция в Национальном собрании.

23 Имеется в виду жестокое подавление буржуазией восстания парижских рабочих 23—26 июня 1848 года.

24 Имеется в виду государственный переворот 2 декабря 1851 г., в результате которого к власти пришел племянник Наполеона I *(«Наполеонид»)* Луи-Наполеон, в дальнейшем император Наполеон III.

25 *Марэ* — старинный квартал в центре Парижа.

26 *Гран-Бе* — островок близ порта Сен-Мало, где похоронен, согласно его завещанию, Шатобриан.

27 *Лев XIII* (Винченцо Печчи, 1810—1903) — папа римский в 1878—1903 гг.

СТЕНДАЛЬ. «КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ»

Высшие художественные достижения Стендаля (Анри Мари Бейль, 1783—1842) — три романа: «Красное и черное» (1830), «Люсьен Левен» (1834—1836) и «Пармская обитель» (1839). Писателю принадлежат также романы «Арманс» (1827) и «Ламьель» (1842), трактат «О любви» (1822), автобиографическая книга «Жизнь Анри Брюлара» (1835) и другие произведения. Стендаль унаследовал от романа XVIII века искусство психологического анализа, что нашло отражение в раскрытии характера героя, находящегося в конфликте со своей средой; он сумел глубоко проанализировать психологию человека современной ему посленаполеоновской Европы, показать ее связь с исторически изменившимися общественными условиями.

Статья (текст лекции) опубликована в книге А. Моруа «От Лабрюйера до Пруста» (1964).

1 *Дюрок* Кристоф Мишель (1772—1813), *Лавалет* Антуан Мари Шаман, граф де (1769—1830), *Ланн* Жан (1769—1809)—видные военные и гражданские деятели наполеоновской империи; *Дезе*—Луи Шарль Антуан Дезе де Вейгу (1768—1800) и *Кафарелли-Дюфальга* Луи Мари Жозеф Максимильен (1756—1799)—генералы, соратники Наполеона, погибшие в ходе его первых кампаний.

2 Имеется в виду книга «История живописи в Италии» (1817).

3 *Ромул* и *Нума* Помпилий—легендарные первые цари древнего Рима (по преданию, соответственно в 753—715 и 715—672 гг. до н. э.); здесь сопоставлены как завоеватель и миролюбец.

4 *Шуаны*—бретонские контрреволюционные мятежники-роялисты в 1792—1803 гг.

5 Имеется в виду большая статья Бальзака «Этюд о Бейле» (1839).

6 *Грез* Жан-Батист (1705—1805)—художник, мастер портрета и жанровой живописи.

7 *Кребильон* Клод Проспер Жолио де (Кребильон-сын; 1707—1777)—писатель, автор психологических и эротических романов.

8 *«Превратности любви»*—роман Андре Моруа (1928).

9 Имеются в виду средневековые рыцарские романы и пародирующий их «Дон Кихот» Сервантеса.

АЛЬФРЕД ДЕ ВИНЬИ

Альфред Виктор де Виньи (1797—1863)—один из виднейших представителей французского романтизма. Им написаны несколько сборников стихотворений, романы «Сен-Мар» (1826) и «Стелло» (1832), драма «Чаттертон» (1835), сборник «Неволя и величие солдата» (1835), включающий повести и трактаты, объединенные композиционно и тематически. Мироощущение Виньи трагично, писателя привлекают характеры «отверженных», твердо следующих своим идеалам вопреки окружающему их враждебному миру. Суровая сдержанность стиля Виньи, его пессимизм, сочетающийся с верой в духовную стойкость человека, ставят его в литературе романтизма на несколько обособленное место.

Статья опубликована в книге А. Моруа «Образцовые судьбы» (1952).

1 Имеется в виду композиция книги «Образцовые судьбы»: Моруа сравнивает ее с порталом средневекового собора, где вместо статуй святых—портреты людей, бывших для него примерами в юности.

2 *Рейнольдс* Джошуа (1723—1792)—английский художник и теоретик живописи.

3 *Сандо* Жюль (Жюльен Сандо, 1811—1883)—прозаик и драматург.

4 *Киплинг* Редьярд (1865—1936)—английский писатель.

5 *«Диалоги о командовании»*—книга А. Моруа (1924).

6 *«Красная печать»*—«Лоретта, или Красная печать», одна из повестей, входящих в книгу «Неволя и величие солдата».

7 Имеются в виду подразделения королевской гвардии, созданные в период первой реставрации Бурбонов (1814—1815).

8 *Вовенарг,* как и Виньи, в молодости был военным.

9 Имеется в виду эпизод из греческих преданий об осаде Трои: греческие воины проникли в осажденный город, укрывшись внутри деревянного коня.

10 *Дю Гесклен* Бертран (ок. 1320—1380)—военачальник, известный своей рыцарской доблестью; принимал участие в одной из междоусобных войн в Испании.

11 *Бальдансперже* Фернан (1871—1958)—литературовед.

12 *Дорваль* Мари (Мари Делоне, 1798—1849)—актриса, известна исполнением ролей в романтических пьесах.

13 *Филипп Марсена*—герой романа А. Моруа «Превратности любви».

14 *Мэн-Жиро*—имение Виньи, где он жил почти безвыездно последние двадцать пять лет жизни.

15 Имеется в виду стихотворение Виньи «Смерть волка» (1843, опубликовано посмертно).

16 Реминисценция из шекспировского «Гамлета» («Увы, бедный Йорик!»—акт V, сцена 1).

АЛЬФРЕД ДЕ МЮССЕ. ТЕАТР

Альфред де Мюссе (1810—1857) дебютировал в литературе поэтическим сборником «Испанские и итальянские повести» (1830) и быстро стал одним из лидеров младшего поколения французских романтиков. Известностью пользовались его лирика, шуточно-пародийные поэмы («Мардош»—1830, «Намуна»—1832), роман «Исповедь сына века» (1836); важнейшая часть его наследия—драматургия («Прихоти Марианны»—1833, «Лорензаччо»—1834, «Любовью не шутят»—1834, «Подсвечник»—1835 и др.). Мюссе смелее, чем кто-либо из романтиков, трансформировал каноны драматических жанров, сочетая трагическое и комическое, подчеркивая условность театрального представления. Апология страсти, «непосредственного чувства» совмещается у него с насмешкой над нею в духе романтической иронии.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Лабрюйера до Пруста» (1964).

1 *Герцог Орлеанский* Фердинанд Филипп Луи Шарль Анри (1810—1842)—сын короля Луи-Филиппа.

2 *«Письма к провинциалу»* (1656—1657)—полемическое сочинение Б. Паскаля.

3 *Ансело* Арсен (1794—1854)—драматург консервативно-классицистического направления.

4 *«Драматическая пословица»*—драматический жанр, пьеса, иллюстрирующая какую-либо пословицу; *Кармонтель* (Луи Карружи, 1717—1806),

Колле Шарль (1709—1789), *Леклерк* Мишель Теодор (1777—1851)— комедиографы XVIII века.

5 *Готье* Теофиль (1811—1872)—писатель-романтик, видный театральный критик.

6 Имеется в виду Июньское восстание парижских рабочих (1848).

7 *Остен* Жюль Жан-Батист Ипполит (1814—1879)—драматург и директор ряда театров.

8 *Скриб* Эжен (1791—1861)—драматург, мастер развлекательных комедий.

9 *Клодель* Поль (1868—1955)—поэт и драматург «католического» направления, один из классиков французской литературы XX века.

10 Речь идет о любовной связи Жорж Санд с врачом-итальянцем Пьетро *Паджелло* (1807—1898) в 1834 году. Согласно одному из мемуарных свидетельств, Жорж Санд вручила своему возлюбленному объяснение в любви в конверте без надписи и в ответ на вопрос, кому адресовано это письмо, надписала на конверте: *«Глупому Паджелло»*.

11 *Эколь Нормаль*— Высшая нормальная школа в Париже, учебное заведение, готовящее преподавателей.

12 *Жан-Поль* (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер, 1763—1825)—немецкий писатель.

13 *Альфьери* Витторио (1749—1803)—итальянский драматург.

14 Имеется в виду сочинение итальянского гуманиста Бенедетто *Варки* (1502—1565) «История Флоренции», впервые изданное в 1721 г.

15 *Банделло* Маттео (1485—1561)—итальянский писатель-новеллист.

16 Имеются в виду пьесы Мериме из средневековой истории «Жакерия» и «Семейство Кархаваль» (1828).

17 *Малларме* Стефан (Этьен Малларме, 1842—1898)—поэт-символист, теоретик искусства.

18 Имеется в виду Поль Валери.

19 *Дебюсси* Клод (1862—1918)—композитор; основоположник музыкального импрессионизма.

ЖЮЛЬ МИШЛЕ

Жюль Мишле (1798—1874)—известный историк, деятель либеральной оппозиции в годы Второй империи. В своих научных трудах («История Французской революции», 1833—1844, «История Франции», 1855—1867), в историко-философских и натурфилософских эссе он стремился к интуитивному «вживанию» в свой предмет, к постижению его во всей полноте. Благодаря этому книги Мишле, многие из которых и ныне не потеряли научной ценности, стали значительными произведениями французской художественной литературы эпохи романтизма.

Статья, посвященная вышедшему в 1959 г. научному изданию юношеских дневников и записных книжек Мишле, опубликована в книге А. Моруа «От Арагона до Монтерлана» (1967).

1 *Леметр* Жюль (1853—1914)—критик и прозаик, представитель так называемой импрессионистической критики.

2 Имеется в виду эпизод из построенной на автобиографическом материале книги С.-Г. Колетт «Клодина в школе» (1900), в котором юная героиня читает в библиотеке своего отца «Историю Франции» Мишле.

3 Моруа неточен: у Мишле говорится не о книге под названием «История Франции в стихах», а о «кратких изложениях истории Франции в стихах»; определить, какие именно произведения имеются в виду, невозможно.

4 Подразумеваются сатиры Буало.

5 *«Подражание Иисусу Христу»*—назидательная религиозная книга, приписываемая немецкому монаху Фоме Кемпийскому (1379 или 1380—1471); переведена на французский язык П. Корнелем.

6 *Вильмен* Абель Франсуа (1790—1870)—историк, либеральный политический деятель.

7 *Тибулл* Альбий (около 50—19 или 18 до н. э.)—древнеримский поэт-элегик.

8 *«Анахарсис»*—«Путешествие молодого Анахарсиса по Греции...», беллетризованное описание Древней Греции аббата Бартелеми (1788); *«Телемак»*—«Приключения Телемака», дидактический роман Фенелона (1695); *Бернарден де Сен-Пьер* Жак Анри (1737—1814)—писатель-сентименталист.

9 *Кондильяк* Этьен Бонно де (1715—1780)—философ-сенсуалист.

10 Обыгрывается название романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1797).

БАЛЬЗАК

Начав свою литературную деятельность в 1820-е годы «черными романами» и «физиологическими очерками», Оноре де Бальзак (1799—1850) в 30-е годы начал создавать грандиозный цикл романов, связанный переходящими из книги в книгу персонажами, который в 40-е годы получил название «Человеческая комедия» (включает около ста книг, в числе которых «Шуаны»—1829, «Шагреневая кожа»—1831, «Евгения Гранде»—1833, «Отец Горио»—1834, «Утраченные иллюзии»—1837—1843). Бальзак изобразил широкую картину жизни французского общества на протяжении первой половины XIX века, с социологической точностью показал обусловленность психологии и поведения героев исторически определенной общественной средой и заложил тем самым основы искусства критического реализма.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Лабрюйера до Пруста» (1964).

1 Имеется в виду поэма Дж.-Г. Байрона «Корсар» (1814).

2 *Сен-Жерменское предместье* Парижа было кварталом легитимистской аристократии.

3 *Капитолий*— древняя цитадель Рима, где находились главные храмы города и здание Сената; с расположенной неподалеку *Тарпейской скалы* сбрасывали осужденных преступников, в том числе и вождей, властолюбие которых признавалось опасным для республики.
4 Речь идет о роялистском восстании в Париже 13 *вандемьера* IV года Республики (5 октября 1795 г.); при его подавлении отличился молодой генерал Бонапарт, разогнавший повстанцев артиллерийским огнем около церкви святого Роха.
5 *Монье* Анри (1799—1877) — карикатурист и писатель-сатирик.

ТАЙНЫ ЭЖЕНА СЮ

Эжен Сю (Мари Жозеф Сю, 1804—1857) в 30-е годы выпустил ряд авантюрно-экзотических романов («Атар Гюль» — 1831, «Кукарача» — 1832—1834, «Саламандра» — 1832); известность ему принес социальный роман «Парижские тайны» (1842—1843), за которым последовали «Агасфер» (1844—1845) и «Тайны народа» (1849—1856). С сочувствием изображая страдания народных масс, Сю подхватил социалистическую тенденцию во французской культуре 40-х годов. Социализм его был, однако, неглубок: народ изображается в его книгах как пассивная масса, неспособная на самостоятельную историческую деятельность. Во второй половине XIX века популярность Сю быстро сошла на нет.

Статья Моруа, непосредственно посвященная книге Ж.-Л. Бори «Эжен Сю, король народного романа» (1962), опубликована в книге А. Моруа «От Арагона до Монтерлана» (1967).

1 *Карлейль* Томас (1795—1881) — английский историк, философ и писатель.
2 *Фаррер* Клод (Фредерик Баргон, 1876—1957) — писатель, автор морских романов.
3 *Жозефина Бонапарт* (1763—1814) — жена Наполеона Бонапарта в 1796—1809, императрица в 1804—1809.
4 *Граф Артуа*— в дальнейшем король Карл X.
5 Перечисляются модные увеселительные заведения Парижа той эпохи.
6 В *Наваринском сражении* 20 октября 1827 г. у берегов Греции объединенная эскадра Англии, Франции и России разгромила турецко-египетский флот.
7 *Бреммель* Джордж Брайан (1778—1840) — знаменитый английский денди.
8 *Легуве* Эрнест (1807—1903) — писатель и драматург.
9 В оригинале игра слов: французское gentilhomme (дворянин) этимологически родственно английскому gentleman (джентльмен).
10 Речь идет о романе Сю «Латреомон» (1837).
11 *Губо* Проспер (1795—1859) — литератор и педагог.
12 Имеется в виду признание Гёте, что в романе «Страдания молодого Вертера» он изобразил собственные любовные страдания и тягу к самоубийству и таким образом освободился от них.

13 *«Два слесаря»* (1841) — мелодрама демократического писателя Феликса Пиа́.
14 Издание, давшее толчок для работы Сю над «Парижскими тайнами», до сих пор не разыскано исследователями; во всяком случае, называлось оно не «Лондонские тайны». В мемуарах Э. Легуве, где оно упоминается, говорится неопределенно об «иллюстрированной публикации о тайнах Лондона», вышедшей в Англии.
15 *«Парижские могикане»* — многотомный роман А. Дюма-отца (1854—1855).
16 *Ретиф* де ла Бретонн и маркиз Донасьен Альфонс Франсуа де *Сад* (1740—1814) упомянуты рядом как писатели, изображавшие скрытую преступную и безнравственную сторону благоустроенной городской цивилизации.
17 Имеется в виду захват власти Наполеоном I *18 брюмера* (9 ноября 1799 г.) и его племянником Наполеоном III *2 декабря* 1851 г.
18 Область *Савойя* вошла в состав Франции лишь в 1860 г.
19 *Бонапарт* Люсьен (1775—1840) — политический деятель, брат Наполеона I.
20 *Понсар* Франсуа (1814—1867) — драматург, представитель так называемой «школы здравого смысла».

БАРБЕ Д'ОРЕВИЛЛИ, ИЛИ ГЕРОИЧЕСКИЙ ПРИЗРАК

Жюль Амеде Барбе д'Оревилли (1808—1889) дебютировал в 1845 г. очерком «О дендизме и Джордже Бреммеле»; позднее вышли романы «Старая любовница» (1851), «Околдованная» (1855), сборник новелл «Дьявольские лики» (1874); писатель был также активным литературным критиком. Стремясь противопоставить себя миру буржуазной пошлости, Барбе д'Оревилли создал себе маску аристократа-денди, легитимиста и католика; в литературе он тяготел к фантастике, к «странным» и «жестоким» сюжетам, порой даже противоречившим его католическому благочестию; его творчество стало своеобразным явлением позднего романтизма во Франции.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Арагона до Монтерлана» (1967).

1 Имеется в виду серия картин П. Сезанна «Гора Сент-Виктуар» (1895).
2 *«Лелия»* — роман Ж. Санд (1833); *«Лукреция Борджиа»* — драма В. Гюго (1833).
3 *Требюсьен* Гийом Станислас (1800—1870) — литератор и ученый-ориенталист; был другом Барбе д'Оревилли и условным «адресатом» его эпистолярных очерков.
4 Имеется в виду завоевание Англии в 1066 году нормандским герцогом Вильгельмом.

[5] Речь идет о парижском театре Порт-Сен-Мартен.
[6] *Бейль* — настоящее имя Стендаля; *Сент-Эвремон* Шарль де Маргетель де Сен-Дени де (1615—1703) — писатель-моралист и критик.
[7] *Ренан* Эрнест (1823—1892) — писатель и историк, наиболее известен исторической критикой Библии.
[8] Имеется в виду роман «Старая любовница» (*Веллини* — имя его героини).
[9] *Коппе* Франсуа (1842—1908) — писатель-парнасец; *Блуа* Леон (1846—1917) — католический писатель.
[10] *Доде* Альфонс (1840—1897) — писатель-реалист.
[11] Один из героев романа «Околдованная» — заговорщик-роялист, изображенный в романтизированном духе.
[12] *«Коннетабль от словесности»* — почтительный титул, который присвоили Барбе д'Оревилли его почитатели П. Бурже и Л. Блуа.

ГЮСТАВ ФЛОБЕР. «ГОСПОЖА БОВАРИ»

«Госпожа Бовари» (1857) — переломный момент в творчестве Гюстава Флобера (1821—1880), ознаменовавший переход от ранних произведений (напр., мистерии «Искушение святого Антония» — первая редакция 1849, окончательная — 1874), направленных на самовыражение автора, к зрелому «безличному» реализму, позволившему писателю дать верную картину социальной жизни, глубокое исследование буржуазной психологии и идеологии («Госпожа Бовари», «Воспитание чувств» — 1869, «Бувар и Пекюше» (1881) — неоконченный роман, к которому примыкает пародирующий штампы буржуазного сознания «Лексикон прописных истин»). В то же время юношеская склонность к грандиозности, чувственной яркости и гротеску сохранилась и в позднем творчестве писателя, выразившись, в частности, в историческом романе «Саламбо» (1862) и питая подспудно все его высшие достижения.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Лабрюйера до Пруста» (1964).

[1] Имеются в виду крестовые походы в Палестину.
[2] *Брантом* Пьер де Бурдейль де (ок. 1538—1614) — придворный, участник религиозных войн; автор мемуаров, содержащих немало фривольных эпизодов.
[3] *«Федра»* — трагедия Ж. Расина (1677).
[4] Имеются в виду «деревенские» романы Ж. Санд конца 40-х — 50-х гг. («Чертова лужа», «Маленькая Фадетта» и др.).
[5] *Коле* Луиза (1810—1876) — романтическая поэтесса, хозяйка литературного салона.
[6] *Годиссар* — герой книги Бальзака «Прославленный Годиссар» (1834).
[7] *Дю Кан* Максим (1822—1894) — писатель и журналист; *Буйе* Луи (1822—1869) — писатель и драматург, близкий к парнасцам.

[8] *Круассе* — имение Флобера в Нормандии.
[9] *«Поль и Виргиния»* — сентиментально-экзотический роман Бернардена де Сен-Пьера (1787).
[10] *Руссо* Анри (1844—1910) — художник-самоучка, представитель примитивизма.
[11] *Кучук-Ханем* (или Рушук-Ханем) — египетская танцовщица и куртизанка.
[12] *Готье* Жюль де (1858—1942) — писатель и критик.
[13] *Ланселот, Тристан* — герои средневековых рыцарских романов.
[14] *Коро* Жан-Батист Камиль (1796—1876) — художник-пейзажист.
[15] *Гаварни* Поль (Сюльпис Гийом Шевалье, 1804—1866) — художник-график, мастер сатирических гравюр.
[16] *«Ревю де Пари»* — журнал, возглавлявшийся в 50-е годы М. Дю Каном; находился в политической оппозиции к режиму Второй империи.
[17] *Премия Монтиона* ежегодно присуждалась Французской академией за «самую добродетельную» книгу.
[18] *Шенье* Андре де (1762—1794) — поэт, предшественник романтизма.
[19] У Боссюэ нет произведения, озаглавленного «Речь о запретных удовольствиях»; адвокат Флобера пользовался книгой избранных фрагментов проповедей Боссюэ, обозначая эти фрагменты условными названиями.

ГИ ДЕ МОПАССАН. «СИЛЬНА КАК СМЕРТЬ»

Анри Рене Альбер Ги де Мопассан (1850—1893) приобрел известность в 1880 г. новеллой «Пышка». В дальнейшем он написал около трехсот новелл (сборники «Заведение Телье» — 1881, «Мадемуазель Фифи» — 1882 и др.) и шесть романов: «Жизнь» (1883), «Милый друг» (1885), «Монт-Ориоль» (1886), «Пьер и Жан» (1888), «Сильна как смерть» (1889), «Наше сердце» (1890). Будучи непосредственным учеником Флобера, Мопассан продолжил его традицию «безличного» реалистического искусства, критически анализируя в своих произведениях общественную жизнь, идеологию и мораль современной ему буржуазной Франции. Писатель пользовался лаконичными выразительными средствами, добиваясь редкого нравственного впечатления, но при этом сам как бы оставаясь в стороне со своей личной оценкой. Велики заслуги Мопассана в разработке жанра новеллы, ее композиции и техники.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Лабрюйера до Пруста» (1964).

[1] *Порто-Риш* Жорж де (1849—1930) — драматург.
[2] Имеется в виду концепция трех факторов, определяющих культуру каждого народа, которая была сформулирована И. Тэном в предисловии к его «Истории английской литературы» (1864).
[3] Имеется в виду новелла «Гарсон, кружку пива!» из сборника «Мисс Гарриет» (1884).
[4] *Эрман* Абель (1862—1950) — писатель-очеркист.

[5] *Меданская группа* — группа писателей-натуралистов, собиравшихся в доме Золя в Медане близ Парижа; в нее входили Йорис-Карл Гюисманс (1848—1907), Анри Сеар (1851—1924), Поль Алексис (1847—1901), Леон Энник (1851—1935).
[6] *«Жиль Блаз», «Голуа»* — развлекательно-светские парижские газеты конца XIX века.
[7] *Гонкур* — Эдмон де Гонкур, старший из братьев.
[8] *Моне* Клод (1840—1926), *Мане* Эдуар (1832—1883) — художники-импрессионисты; *Бонна́* Леон Жозеф Флорантен (1833—1922), *Жервекс* Анри (1852—1929), *Лоранс* Жан-Поль (1838—1929) — художники академического направления.
[9] *Лоррен* Жан (Поль Дюваль, 1855—1906) — поэт и критик.
[10] *Предместье Сент-Оноре,* как и *Сен-Жерменское,* — один из аристократических кварталов Парижа.
[11] *Леконт дю Нуи* Эрмини (1855—1915) — писательница, автор популярного в свое время романа «Дружба влюбленных» (1899).
[12] *Эредиа* Хосе Мариа де (1842—1905) — поэт-парнасец (кубинец по происхождению).
[13] *Лес* — Булонский лес, парк на окраине Парижа.
[14] *Каролюс-Дюран* (Шарль Дюран, 1837—1917) — художник академического направления, автор великосветских портретов.
[15] *Дега* (Илер Жермен Эдгар де Га, 1834—1917) — художник, близкий к импрессионистам.

АНАТОЛЬ ФРАНС. ЮМОР И ЧУВСТВО МЕРЫ

Выпустив в 1873 г. стихотворный сборник «Золотые поэмы», Анатоль Франс (Анатоль Франсуа Тибо, 1844—1924) в дальнейшем обратился к прозе (романы «Преступление Сильвестра Боннара» — 1881, «Таис» — 1890, «Боги жаждут» — 1912, «Восстание ангелов» — 1914). В тетралогии «Современная история» («Под городскими вязами», «Ивовый манекен», «Аметистовый перстень», «Господин Бержере в Париже», 1897—1901) и в романе «Остров пингвинов» (1908) сатирически изображена политическая и идеологическая жизнь Франции. В своем духовном развитии Франс пришел к признанию идеи социализма; он неоднократно выступал в поддержку революционного движения в России, в конце жизни стал членом коммунистической партии. В творчестве Франса отстаивается гуманистический взгляд на человека; писателю присущи интеллектуализм и тонкая ирония.

Статья Моруа (рецензия на книгу Ж. Левайана «Исследование интеллектуальной эволюции Анатоля Франса», 1965) опубликована в книге А. Моруа «От Арагона до Монтерлана» (1967).

[1] *Брюнетьер* Фердинанд (1849—1906) — критик и историк литературы, стоял на консервативных общественных и литературных позициях; *Моррас* Шарль (1868—1952) — писатель-националист, в дальнейшем крайне правый политический деятель.
[2] Имеется в виду пародийный роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760—1767) английского писателя Лоренса Стерна.
[3] Имеется в виду статья Брюнетьера о романе П. Бурже «Ученик» (1889), напечатанная в июле того же года в журнале «Ревю де дё монд».
[4] Имеется в виду итальянская комедия масок (комедия дель арте), которая основана на импровизации актеров в сочетании со строгой неизменностью постоянных персонажей — масок.
[5] *Дело Дрейфуса* — общественная борьба вокруг пересмотра дела офицера генерального штаба А. Дрейфуса, осужденного в 1894 г. по ложному обвинению в измене; вылившись в глубокий политический кризис, эта борьба завершилась не только реабилитацией Дрейфуса (1906), но и приходом к власти в 1899 г. коалиции левореспубликанских партий во главе с радикалами.
[6] *Жорес* Жан (1859—1914) — политический деятель, один из лидеров социалистической партии; погиб накануне первой мировой войны от пули фанатика-шовиниста.

РОМЕН РОЛЛАН

Крупнейшие произведения Ромена Роллана (1866—1944) — два романных цикла «Жан-Кристоф» (1904—1912) и «Очарованная душа» (1922—1933). Ему принадлежат также романы «Кола Брюньон» (1914, опубл. 1918) и «Клерамбо» (1920), пьесы «Святой Людовик» (1897), «Аэрт» (1898), «Время придет» (1903), «Лилюли» (1919), драматический цикл «Театр Революции» (1898—1939), беллетризованные биографии великих людей «Героические жизни» (о Бетховене, Микеланджело и Л. Толстом), историко-музыкальный труд «Бетховен. Великие периоды творчества» (опубл. 1928—1949). Центральная проблема творчества Роллана — поиски действенного гуманизма, в котором высокая духовность сопрягается с природным инстинктом жизни; такое сопряжение Роллан находил в искусстве, в народном сознании. В своей публицистике, как и в художественной прозе, Роллан выступал с осуждением империалистической войны, в поддержку социалистической революции в России. В статьях 30-х годов: «Прощание с прошлым» (1931), «Ленин.— Искусство и действие» (1934) Роллан признает за писателем право активного участия в общественной жизни.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Жида до Сартра» (1965).

[1] *«Люди доброй воли»* (1932—1947) — многотомный цикл романов Жюля Ромена.
[2] *Дю Бос* Шарль (1882—1939) — писатель и критик католической ориентации, друг А. Моруа.
[3] *Пасторальная симфония* — Шестая симфония Бетховена (1808).
[4] *Берлиоз* Гектор (1803—1869) — композитор-романтик.

[5] *Сюарес* Андре (Исаак Феликс Сюарес, 1868—1948)—писатель и критик; *Жийе* Луи (1876—1943)—историк искусства.
[6] *Буассье* Мари Луи Антуан Гастон (1823—1908)—историк Древнего Рима.
[7] *Вагнер* Рихард (1813—1883)—немецкий композитор; *Ленбах* Франц фон (1836—1904)—немецкий художник; *Мадзини* (Маццини) Джузеппе (1805 или 1808—1872)—итальянский революционер-республиканец.
[8] *Скарлатти* Алессандро (1660—1725), *Люлли* Жан-Батист (1632—1687)—итальянские композиторы, стоящие у истоков классической оперы в Италии и Франции.
[9] *Пикар* Жорж (1854—1914), *Мерсье* Огюст (1833—1921)—активные участники борьбы вокруг дела Дрейфуса.
[10] *Франк* Сезар (1822—1890)—композитор и органист, бельгиец по происхождению.
[11] *Война в Трансваале*—англо-бурская война в Южной Африке в 1899—1902 гг. (Трансвааль—одна из бурских республик, противостоявших англичанам).
[12] В 1899 г. в Ренне (Бретань) проходил кассационный процесс по делу Дрейфуса.
[13] Имеется в виду повесть Вольтера «Простодушный».
[14] *Брамс* Иоганн (1833—1897)—немецкий композитор.
[15] *Мейербер* Джакомо (Якоб Либман Бер, 1791—1864), *Гуно* Шарль (1818—1893), *Массне* Жюль (1842—1912), *Масканьи* Пьетро (1863—1945), *Леонкавалло* Руджеро (1858—1919)—немецкий, французские и итальянские оперные композиторы.
[16] *Мирбо* Октав (1848—1917)—писатель и драматург-сатирик.
[17] *Блок* Жан Ришар (1884—1947)—писатель и публицист, член Французской коммунистической партии, прогрессивный общественный деятель.
[18] *Гауптман* Герхарт (1862—1946)—немецкий драматург и прозаик.
[19] *Лувен* (Лёвен) и *Малин* (Мехелен)—старинные культурные центры Бельгии, пострадавшие в 1914 г. от варварского обстрела немцами.
[20] *Аттила* (ок. 395—453)—вождь гуннских племен, разорявших Европу в V веке.
[21] *Рассел* Бертран Артур Уильям (1872—1970)—английский математик, логик и философ; борец за мир.
[22] *Донне* Морис (1859—1945)—писатель и драматург.
[23] В заглавии статьи Донне обыгрывается название средневекового эпоса «Песнь о Роланде» (имя героя эпоса Роланда по-французски созвучно имени Роллана); Дюрандаль—меч Роланда.
[24] Имеется в виду библейский рассказ о царе Соломоне, который, желая испытать двух женщин, тяжущихся из-за ребенка, отдал приказ разрубить его пополам и отдать каждой половину; та из женщин, которая воспротивилась такому «решению», предпочтя уступить ребенка живым своей сопернице, была признана настоящей его матерью.
[25] Речь идет о Парижской мирной конференции 1919—1920 гг.; среди ее наиболее видных участников были президент США Вудро *Вильсон* (1856—1924) и премьер-министр Франции Жорж *Клемансо* (1841—1929).
[26] *Декав* Люсьен (1861—1949)—писатель и журналист, с 1916 г. заведовал литературным разделом газеты «*Журналь*».
[27] *Шелли* Перси Биши (1792—1822)—английский поэт-романтик.
[28] *Мюнхенское соглашение* 1938 года—сделка руководителей Великобритании и Франции с Гитлером, развязавшая ему руки для вторжения в Чехословакию. *Даладье* Эдуард (1884—1970)—премьер-министр Франции в 1938—1940 гг., участник Мюнхенского соглашения.
[29] *Святой Бернард*—Бернард Клервоский (1091—1153), религиозный деятель, канонизированный церковью; в 1146 г. он выступал в Везеле с проповедями в пользу II крестового похода.
[30] Имеется в виду святой *Христофор* (по-французски—Кристоф)—легендарный силач, перенесший вброд через реку младенца Христа.

АЛЕН

Философ, писатель и педагог, ведущий обозреватель журнала «Нувель ревю франсез» Ален (Эмиль Огюст Шартье, 1868—1951) не создал самостоятельной философской системы; в своем творчестве он критически рассматривал с гуманистических позиций различные сферы идеологии, стремясь пробудить у читателя самостоятельное суждение о вещах. Этой антидогматической тенденции соответствовал его любимый жанр «Суждений» (печатались в периодике на протяжении многих лет, начиная с 1903 г.). Среди других произведений Алена—антивоенный трактат «Марс, или Рассуждение о войне» (1920), историко-философские работы («Идеи и эпохи»—1927, «Идеи»—1932), книги по литературе и эстетике («Теория искусств»—1920, «С Бальзаком»—1935, «Стендаль»—1935, «Читая Диккенса»—1945).

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Пруста до Камю» (1963).

[1] *Ланьо* Жюль (1851—1894)—философ и педагог.
[2] *Народные университеты*—сеть общественных культурно-просветительных учреждений, возникшая во Франции в 1898—1903 гг. в обстановке демократического подъема, связанного с борьбой вокруг дела Дрейфуса.
[3] *«Депеш де Руан э де Нормонди»*—руанская буржуазно-демократическая газета, выходила в 1903—1940 гг.
[4] *«Ревю де метафизик э де мораль»*—философский журнал, выходит в Париже с 1893 г.
[5] *Вейль* Симона (1909—1943)—философ и социолог; *Бост* Пьер (1901—1975)—писатель и киносценарист; *Массис* Анри (1886—1970)—писатель и публицист; *Самюэль де Саси*—Самюэль Жан Мари Сильвестр де Саси (1905—1975)—писатель и журналист; *Тоэска* Морис (род. 1904)—писатель и критик.

[6] *Спир* Жильбер (1914—1975)—философ, сотрудник журнала «Ревю де метафизик э де мораль».
[7] *Галлимар* Гастон (1881—1975)—основатель (в 1911 г.) и первый директор издательства «Нувель ревю франсез» (ныне издательство «Галлимар»).
[8] Имеется в виду возвращение греческих воинов с Троянской войны, о котором рассказывается в «Одиссее» Гомера.
[9] *Мондор* Анри (1885—1962)—литературный критик и известный медик.
[10] *Эпиктет* (50—125 или 130)—древнегреческий философ-стоик.
[11] Сократ является главным героем большинства философских диалогов своего ученика Платона.
[12] Слово legenda буквально значит по-латыни «то, что следует прочесть».
[13] *Конт* Огюст (1798—1857)—философ, основатель позитивизма.
[14] *Щит Ориона*—группа звезд в созвездии Ориона.
[15] *Прецессия равноденствий*—периодическое смещение точек равноденствия, вызванное медленным круговым движением оси вращения Земли; с ним связано изменение климата на планете.
[16] *Вавилон* и *Тир*—центры цивилизации II тысячелетия до нашей эры.
[17] Описанный случай, происшедший во время Берлинского конгресса 1878 г. при беседе английского премьер-министра Бенджамина *Дизраэли* (1804—1881) и германского канцлера Отто фон *Бисмарка* (1815—1898), упомянут в книге А. Моруа «Жизнь Дизраэли» (1927).
[18] *Гобсек, Попино*—персонажи «Человеческой комедии» Бальзака.
[19] Имеется в виду трактат Монтескье «О духе законов» (1748), где показывается зависимость законодательных установлений народов от географической среды, в которой они обитают.
[20] Намек на кругосветное путешествие Чарлза Дарвина в 1831—1836 гг. в составе экспедиции на корабле «Бигль».
[21] Наполеоновский префект *Тюрлюр*—один из персонажей пьесы П. Клоделя *«Заложник»* (1909).
[22] *Генерал де Монкорне, Гранде*—персонажи романов Бальзака.
[23] Имеется в виду эпизод из драмы Ф. Шиллера «Вильгельм Телль» (1804; акт III, сцена 3); *Гесслер*—персонаж этой драмы, имперский наместник.
[24] Имеется в виду эвакуация французского правительства в Бордо в июне 1940 г., после вступления немцев в Париж.
[25] Реминисценция из Платона, сравнивавшего человека с мешком, в который зашиты мудрец, лев и гидра (то есть мыслящая голова, страстное сердце и чрево с его низменными желаниями).
[26] *Шартрский собор*—один из наиболее знаменитых памятников готической архитектуры во Франции (XIII век).
[27] *Пантеон*—усыпальница великих людей в Париже (построена в 1764—1812 гг.).
[28] Джорджо Вазари рассказывает в жизнеописании Микеланджело, что тот отправился во Флоренцию, чтобы осмотреть мраморную глыбу, изуродованную и брошенную неким незадачливым скульптором; примерившись к форме глыбы, он высек из нее свою знаменитую статую «Давид».
[29] *«Мыслящий тростник»*—принадлежащая Паскалю метафора человека с его телесной слабостью и духовной силой.
[30] *Навзикая*—феакийская царевна, персонаж «Одиссеи».

ШАРЛЬ ПЕГИ

Мировоззрение Шарля Пеги (1873—1914) претерпело эволюцию от проповеди «всемирной социалистической республики» в 1890-е—начале 1900-х годов к националистической апологии Франции как «оплота цивилизации» накануне первой мировой войны. В своей поэзии («Мистерия о милосердии Жанны д'Арк»—1910, «Ева»—1913) Пеги стремился к изображению героических сюжетов и характеров, к раскрытию народных нравственных идеалов, которые понимались им в духе христианской «мистики». В наследии писателя большое место занимают также публицистика и философско-эссеистические работы (в частности, посмертно опубликованная книга «Клио, диалог истории и языческой души»).

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Жида до Сартра» (1965).

[1] В 1429 г. во время Столетней войны Орлеан был освобожден от английской осады войсками под командованием Жанны д'Арк (1412—1431); поэтому Моруа называет его *городом Жанны д'Арк*, а родившегося в Орлеане Пеги—ее земляком.
[2] *Таро,* братья Жером (1874—1953) и Жан (1877—1952)—писатели, работали в соавторстве.
[3] *Франциск Ассизский* (1181 (1182)—1226)—итальянский монах и проповедник, канонизированный католической церковью, основатель ордена францисканцев.
[4] *Бергсон* Анри (1859—1941)—философ-интуитивист, оказывал большое влияние на французскую интеллигенцию начала XX века; *Андлер* Шарль (1866—1933)—историк-германист, автор ряда книг о политической жизни и философии Германии второй половины XIX века.
[5] *Лансон* Гюстав (1857—1934)—литературовед-позитивист.
[6] *Латинский квартал*—университетский квартал в Париже.
[7] *Алеви* Даниель (1872—1962)—историк и писатель-эссеист; *Сорель* Жорж (1847—1922)—публицист анархо-синдикалистского направления.
[8] *Святой Михаил*—архангел, голос которого слышала, как она утверждала, Жанна д'Арк; *аббат Константен*—герой одноименного романа (1882) Людовика Алеви—отца Д. Алеви.
[9] *Альцест*—герой комедии Мольера «Мизантроп» (1666).
[10] В 1905 г. германский император Вильгельм II прибыл на яхте в марокканский порт Танжер и выступил там с речью о решимости Германии защищать свои колониальные интересы в Марокко против французского проникновения.

11 Цитата из стихотворения В. Гюго «Искупление» (сборник «Возмездие», 1853).

12 Неточная (у Моруа) цитата из стихотворения В. Гюго «Наполеон II» (сборник «Песни сумерек», 1835).

13 *Ланглуа* Шарль Виктор (1863—1923) — историк-медиевист.

14 *Лависс* Эрнест (1842—1934) — историк, с 1904 г. директор Высшей нормальной школы, где он в молодости сам учился.

15 *Пуанкаре* Раймон (1860—1934) — президент Франции в 1913—1920 гг., реакционный политик.

16 *Великая армия* — армия Наполеона I.

17 *Вандомская колонна, Триумфальная арка* — памятники в Париже, посвященные победам Наполеона.

18 *Аустерлиц* — место крупной победы Наполеона 2 декабря 1805 г. над войсками австро-русской коалиции.

19 Имеются в виду меры радикального правительства во главе с Эмилем *Комбом* в 1902—1905 гг. по ограничению влияния в стране католических конгрегаций *(Братьев)*.

20 *Стайн Гертруда* (1874—1946) — американская писательница.

21 *Дунайский крестьянин* — герой одноименной басни Лафонтена, дикий германец, обращающийся к римскому сенату с разумными и справедливыми жалобами на римских наместников; Гастинский лес воспет в одах Пьера де Ронсара (1524—1585), главы поэтической школы Плеяды.

МАРСЕЛЬ ПРУСТ

Марсель Пруст (1871—1922) после ранних литературных опытов (сборник «Утехи и дни» — 1896, роман «Жан Сантей» — напечатан в 1952) приступил к созданию большого романного цикла «В поисках утраченного времени», включающего семь томов (Моруа упоминает книги «По направлению к Свану» — 1913, «Под сенью девушек в цвету» — 1918, «Содом и Гоморра» — 1922, «Обретенное время» — 1927); публикация его завершилась уже после смерти писателя. Проза Пруста построена на субъективных ассоциациях и воспоминаниях, с помощью которых писатель стремится создать целостную картину мира, окрашенную личными, интимными переживаниями; она призвана противостоять раздробленности, отчужденности действительной жизни критически изображаемой им буржуазной среды.

Статья (текст лекции, прочитанной в США) опубликована в книге А. Моруа «От Пруста до Камю» (1963).

1 Сент-Бёв критически отзывался о Бальзаке, упрекая его в несовершенстве стиля; Пруст полемизировал с этой оценкой в своей незавершенной книге «Против Сент-Бёва» (1909).

2 *Ан* Рейнальдо (1875—1947) — композитор, наиболее известен как автор оперетт.

3 Эта картина вошла впоследствии в роман «По направлению к Свану».

4 *Дарлю* Мари Альфонс Жюльен (1849—1921) — философ, автор нескольких научных трудов.

5 *Флер* Робер Пеллеве де Ламот-Анго, маркиз де (1872—1927) — драматург, автор развлекательных комедий в соавторстве с Гастоном Арманом де Кайаве (1869—1915); *Грег* Фернан (1873—1960) — поэт и критик.

6 *Лемер* Мадлен Жанна (1845—1928) — художница; известна, в частности, как иллюстратор.

7 Упомянутая новелла называется «Смерть Бальдасара Сильванда, виконта Сильванского».

8 *Рескин* Джон (1819—1900) — английский художественный критик и социолог; в числе его книг — «Амьенская библия» (1885) и «Сезам и лилии» (1868).

9 *Гольбейн* — очевидно, Ганс Гольбейн Младший (ок. 1497—1543), немецкий художник.

10 Имеются в виду тексты из цикла «Дело Лемуана» (1908), в которых Пруст, взяв за сюжетную основу эпизод из современной уголовной хроники (историю некоего Лемуана, осужденного за мошенничество), дал различные изложения этой истории, пародийно имитируя стиль ряда знаменитых писателей.

11 *«Нувель ревю франсез»* — литературный журнал (с одноименным издательством), основанный в 1909 г. А. Жидом, Ж. Копо (1879—1949), А. Геоном (1875—1944) и Ж. Шлюмберже.

12 *Доде* Леон (1868—1942) — журналист и писатель, сын Альфонса Доде.

13 *Элиот* Джордж (Мэри Энн Эванс, 1819—1880), *Харди* Томас (1840—1928) — английские писатели; *Эмерсон* Ральф Уолдо (1803—1882) — американский философ.

14 *«Мельница на Флоссе»* — роман Джордж Элиот (1860).

15 *Моран* Поль (1888—1976) — писатель, известен в особенности книгами путевых заметок.

16 *Ортега-и-Гассет* Хосе (1883—1955) — испанский философ и теоретик искусства.

17 *Женевьева Брабантская* — героиня средневековой легенды.

18 *«Любовь Свана»* — одна из частей романа «По направлению к Свану».

19 *«Бес полуденный»* — название романа П. Бурже (1914), заимствованное из латинского текста XC псалма; имеется в виду «искушение плоти».

20 *Гражданский кодекс* — законодательное уложение, разработанное при Наполеоне I.

21 *Вермеер* Ян (1632—1675) — голландский художник.

ПОЛЬ ВАЛЕРИ

Наследие Поля Валери (1871—1945) включает сранительно небольшое число стихотворений и поэм (среди них «Юная Парка» — 1917), прозаические произведения различных жанров (в том числе цикл о господине Тэсте,

начало которого — «Вечер с господином Тэстом» — относится к 1896 г.), эссе, фрагменты и афоризмы, а также обширные и содержательные «Записные книжки». Авторитет Валери во французской культуре во многом связан с его литературной теорией, ориентированной на сознательность художественного творчества, на выработку «абсолютного сознания», которое только и способно дать достоверное свидетельство о мире и личности писателя. Отличительная черта поэзии Валери — стремление к синтезу интеллектуальной абстракции и яркого чувственного впечатления, выражающего ее.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Пруста до Камю» (1963).

1 Имеются в виду стихи, сочиненные Декартом в декабре 1649 г. (за два месяца до смерти) для балета у шведской королевы Кристины, пригласившей его в Стокгольм.

2 *«Рассуждение о методе»* — философский трактат Декарта (1637).

3 *Луи* Пьер (1870—1925) — поэт, последователь парнасцев.

4 *«Тетради Андре Вальтера»* — сборник стихотворений в прозе А. Жида (1891).

5 Вероятно, имеются в виду слова из второй части «Фауста»: «Кто хочет невозможного, мне мил» (акт второй, сцена «У нижнего Пелея», перевод Б. Пастернака).

6 *Швоб* Марсель (1867—1905) — писатель, известен своими стихотворениями в прозе.

7 *«Сантор»* — литературный журнал, издававшийся в 1896 г. (вышло всего два номера).

8 *«Нувель ревю»* — литературно-политический журнал, выходил в 1879—1940 гг.; *Адан* Жюльетта (1836—1936) — основатель и редактор этого журнала.

9 *Родс* Сесил Джон (1853—1902) — английский колониальный завоеватель; в 80—90-е годы с помощью созданной им компании «Чартерд компани» осуществил широкие колониальные захваты на Юге Африки.

10 *Гавас* — французское информационно-рекламное агентство.

11 *Эриксимах* — персонаж «сократического диалога» Валери «Душа и танец» (1921).

12 Писатель, принимаемый во Французскую академию, произносит традиционную речь, посвященную памяти умершего члена академии, место которого он занимает.

13 Новаторский *театр Старой голубятни*, основанный Жаком Копо, существовал в 1913—1924 гг.

14 *«Эврика»* — философско-эстетический трактат Э. По (1848); в 1921 г. Валери написал предисловие к его французскому изданию.

15 *Реалисты* и *номиналисты* — течения в средневековой западноевропейской философии.

16 *Леба* Франсуа Жозеф (1765—1794), *Кутон* Жорж (1755—1794), *Сен-Жюст* Луи Антуан де (1767—1794) — деятели якобинской диктатуры.

17 *Олар* Франсуа Виктор Альфонс (1849—1928) — историк и журналист; упомянут здесь наряду с *Мишле, Ж. де Местром* и *Тэном* как участник идеологических споров о Французской революции.

18 *Мариньянская битва* 1515 года, в которой французы победили испанцев, — один из эпизодов итальянских войн конца XV — начала XVI в.

19 Имеется в виду господство классической механики Галилея и Ньютона, нарушенное теорией относительности Эйнштейна.

20 По представлениям древних греков, история является одним из искусств и ей покровительствует муза Клио.

21 Слова из стихотворения Поля Верлена «Поэтическое искусство» (сборник «Давно и недавно», 1884).

22 *Пифия* — жрица дельфийского храма в Древней Греции, произносившая вдохновенные и двусмысленные прорицания.

ЖАН КОКТО

Жан Кокто (1889—1963) — автор стихов, романов («Потомак» — 1919, «Тома-самозванец» — 1923, «Трудные дети» — 1929), пьес («Новобрачные с Эйфелевой башни» — 1921, «Антигона» — 1922, «Орфей» — 1925, «Ангел Эртебиз» — 1925, «Человеческий голос» — 1930, «Адская машина» — 1934, «Трудные родители» — 1938, «Двуглавый орел» — 1946 и др.). Кокто был также создателем ряда кинофильмов («Вечное возвращение» — 1943, «Красавица и чудище» — 1946), автором статей и очерков («Бремя бытия» — 1947), выступал как художник. Для гуманистического творчества Кокто, вобравшего в себя разнообразные поиски французской культуры XX века, характерны условность и парадоксальность, использование неожиданно «модернизированных» древних мифов и создание своих собственных мифов, романтическая символика конфликтов.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Жида до Сартра» (1965).

1 *Дягилев* Сергей Павлович (1872—1929) — русский театральный и художественный деятель, с 1907 г. организатор «русских сезонов» в Париже (симфонических концертов, оперных и балетных спектаклей).

2 *Сарасате* — Пабло Сарасате и Наваскуэс (1844—1908), испанский композитор и скрипач.

3 *Шатле* — крупный драматический и балетно-оперный театр в Париже конца XIX — начала XX в.; *классические утренники* — утренние спектакли театра «Комеди франсез» по пьесам классического репертуара, входящим в школьные программы.

4 *Даржело* — персонаж романа Кокто «Трудные дети».

5 *Муне-Сюлли* (Жан Сюлли, 1841—1916), *Бернар* Сара (Розин Бернар, 1844—1923), *Режан* (Габриель Режю, 1856—1920), *де Макс* (Эдуард Александру Макс, 1869—1924) — драматические актеры. Де Макс был выходцем из Румынии.

6 *Бланш* Жак Эмиль (1861—1942) — художник, писатель и художествен-

ный критик; *Стравинский* Игорь Федорович (1882—1971)—русский композитор.

7 *Брак* Жорж (1882—1963)—художник, один из основателей кубизма (вместе с Пикассо).

8 *Гаррос* Ролан (1888—1918)—летчик, в 1913 г. первым перелетевший Средиземное море; *Сати* Эрик (Альфред Эрик Лесли-Сати, 1866—1925)—композитор, участник движения кубистов; *Жакоб* Макс (1876—1944)—поэт, близкий к сюрреализму.

9 *Аполлинер* Гийом (Вильгельм Аполлинарис Костровицкий, 1880—1918)—поэт, поляк по происхождению, во время войны служил добровольцем во французской армии; после ранения в 1916 г. находился в тылу.

10 *«Шестерка»*—группа молодых композиторов, объединившаяся в 1918 г. вокруг Э. Сати; в нее входили Жорж Орик (род. 1899), Луи Дюрей (1888—1979), Артюр Онеггер (1892—1955), Дариус Мило (1892—1974), Франсис Пуленк (1899—1963) и Жермена Тайфер (род. 1892).

11 В оригинале игра слов: французское peinture переводится и как «живопись», и как «окраска»; надпись, о которой идет речь, означает: «Осторожно, окрашено!»

12 *Монпарнас*—квартал в Париже, в 20—30-е годы средоточие художественной богемы.

13 *Радиге* Раймон (1903—1923)—писатель, автор психологических романов «Бес в крови» (1923) и «Бал графа д'Оржеля» (опубл. 1924; в русском переводе—«Мао́»).

14 *Брей* Ивонна де (1889—1954), *Фейер* Эдвига (род. 1907), *Маре* Жан (род. 1913)—актеры театра и кино.

15 *«Тристан и Изольда»*—опера Р. Вагнера (1859).

16 *Ашар* Марсель (1899—1974)—драматург и сценарист; *Труайя* Анри (Лев Тарасов, род. 1911)—писатель русского происхождения; *Паньоль* Марсель (1895—1974)—писатель и драматург; *Гаксотт* Пьер (род. 1895)—историк и журналист; *Клер* Рене (Рене Шометт, 1898—1981)—кинорежиссер и сценарист.

17 *Утрилло* Морис (1883—1955)—художник, наиболее известен своими городскими пейзажами.

18 *«Скрипка Энгра»* (violon d' Ingres)—«конек», «хобби» (по имени художника Доминика Энгра, увлекавшегося игрой на скрипке).

19 В понимании Паскаля «развлечение»—разнообразные внешние удовольствия, отвлекающие человека от сосредоточенного размышления, от сознания своей бренности.

20 *«Удача никогда не упразднит случая»* (1897)—стихотворение С. Малларме, текст которого причудливо «рассеян» по страницам.

21 *Дю Белле* Жоашен (1522—1560)—поэт, участник Плеяды.

22 В оригинале иронически обыгрываются слова из народной песенки «Мальбрук в поход собрался».

23 *Бюнюэль* Луис (род. 1900)—испанский кинорежиссер.

РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАР

Роже Мартен дю Гар (1881—1958) известен прежде всего многотомным романом «Семья Тибо» (1922—1940); им написаны также романы «Становление» (1909) и «Жан Баруа» (1913), повесть «Старая Франция» (1933), пьесы «Завещание дядюшки Леле» (1920), «Водянка» (1928) и «Молчаливый» (1932), мемуарные «Заметки об Андре Жиде» (1951). Следуя традициям Л. Толстого, писатель-реалист раскрывает «диалектику души» своих героев, показывая их в противоречивом становлении. В последнем томе «Семьи Тибо»—«Лето 1914 года»—это становление личности героев соединяется с трагическим движением истории, подвергающим испытанию их гуманистические идеалы.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Жида до Сартра» (1965).

1 Речь идет о «беседах в Понтиньи»—международных встречах литературной общественности, проводившихся начиная с 1910 г. в пустовавшем цистерцианском монастыре Понтиньи.

2 Книга врача-психиатра *Жана Деле «Молодость Андре Жида»* (1957) посвящена медико-психологическому анализу поведения и творчества писателя.

3 *«Умирающий раб»*—скульптура Микеланджело (ок. 1513; хранится в Лувре).

4 Имеется в виду «сумма»—жанр средневековой научной литературы, компендиум всех имеющихся знаний по тому или иному предмету.

ЖОРЖ ДЮАМЕЛЬ

Жорж Дюамель (1884—1966) в молодости был (вместе с другими членами «группы Аббатства») одним из основателей литературного направления, получившего название «унанимизм» и выступавшего под лозунгами «коллективного» благоговейного приятия мира и «непосредственности» в его изображении. Широкую известность принесли писателю книги, посвященные первой мировой войне: «Жизнь мучеников» (1917) и «Цивилизация» (1918). Из позднейших его произведений наиболее значительны два романных цикла: «Жизнь и приключения Салавена» (6 томов, 1920—1932) и «Хроника семьи Паскье» (10 томов, 1933—1945). Дюамель выступал как защитник гуманистической культуры—«цивилизации»; гуманизм его, однако, ограничен традиционализмом в культуре и политике.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Пруста до Камю» (1963).

1 *Эль Греко* (Доменико Теотокопули, 1541—1614)—испанский художник, грек по происхождению.

2 Реминисценция из книги древнегреческого историка Ксенофонта (между 430 и 425—между 355 и 352 до н. э.) «Отступление десяти тысяч»: радостный возглас греческих воинов, после многомесячного похода вышедших наконец к морю.

[3] *Ланды* — лесистая местность к югу от Бордо.
[4] *Аркос* Рене (1880—1959) — поэт и прозаик; *Вильдрак* Жан (1882—1971) — поэт и драматург; *Глез* Альбер (1881—1953) — художник; *Барзен* Анри Мартен (1881—196?) — писатель и теоретик искусства.
[5] *«Меркюр де Франс»* — литературный журнал (с одноименным издательством), основан в 1889 г.
[6] *Джемс* Уильям (1842—1910) — американский философ, основатель прагматизма.
[7] Имеется в виду цикл офортов Франсиско Гойи «Бедствия войны» (1810—1820).
[8] Имеются в виду трактаты Руссо «Рассуждение о науках и искусствах» (1750) и «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства среди людей» (1755), составившие их автору репутацию противника цивилизации и защитника «добродетельной дикости».
[9] *Валетт* Альфред (1858—1935) — писатель и критик, один из издателей журнала «Меркюр де Франс».
[10] Видимо, имеется в виду комедия Шекспира «Сон в летнюю ночь» (1595).
[11] *Мистер Микобер* — персонаж романа Ч. Диккенса «Дэвид Копперфилд» (1850).
[12] *«Что я ненавижу»* — сборник статей Э. Золя по литературной и художественной критике (1866).
[13] *Руссо* Андре (1896—1973) — литературный критик.
[14] *Панург* — один из героев романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль».
[15] *«Машина для чтения мыслей»* — новелла А. Моруа (1943).
[16] *Марк Аврелий* (121—180) — древнеримский император и философ-стоик.
[17] *«Остров сокровищ»* (1883) — приключенческий роман Р.-Л. Стивенсона; *«Доминик»* (1863) — психологический роман Эжена Фромантена; «Пустыня любви» — роман Ф. Мориака.
[18] *Вулф* Вирджиния Аделина (1882—1941) — английская писательница и литературный критик.

ФРАНСУА МОРИАК

Франсуа Мориак (1885—1970) дебютировал в литературе поэтическим сборником «Руки, сложенные для молитвы» (1909); в дальнейшем он обратился к прозе (романы «Дитя под бременем цепей» — 1913, «Патрицианская тога» — 1914, «Плоть и кровь» — 1920, «Поцелуй, дарованный прокаженному» — 1922, «Матерь» — 1923, «Пустыня любви» — 1925, «Тереза Дескейру» — 1927, «Клубок змей» — 1932, «Тайна Фронтенака» — 1933, «Дорога в никуда» — 1939, «Фарисейка» — 1941, «Агнец» — 1954, «Галигаи» — 1952, повесть «Мартышка» — 1952, роман «Подросток былых времен» — 1969). Один из лидеров «католического» направления во французской литературе XX века, Мориак показывает кризис религиозного сознания и этики, который развертывается в конкретной социальной среде — в среде буржуазии, подчиняющейся культу денег и «семейного благополучия». Нравственная бескомпромиссность писателя, его антифашизм обеспечили ему высокий авторитет среди французской интеллигенции.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Пруста до Камю» (1963).

[1] Имеется в виду греческий миф о преступной любви *Федры,* жены *Тезея,* к своему пасынку *Ипполиту,* нашедший отражение в трагедии Расина «Федра».
[2] Перечисляются города, где происходит действие романов «Человеческой комедии».
[3] В средние века Бордо был столицей герцогства Аквитании, которое неоднократно попадало под власть Англии, в последний раз — во второй половине XIV в. в результате побед над французами английского принца Эдуарда (1330—1376) по прозвищу *«Черный принц»*.
[4] Роман *Раймона Узилана* (Раймона Мориака) «Некое лицо» вышел в 1934 г.
[5] *«Розовая библиотека»* — серия книг для детей.
[6] *Сюлли-Прюдом* (Рене Франсуа Арман Прюдом, 1839—1907) — поэт, примыкавший к парнасцам; *Суме* Александр (1788—1845) и *Делавинь* Казимир (1793—1843) — второстепенные драматурги-романтики.
[7] Античный миф о богине плодородия *Кибеле* и ее возлюбленном *Аттисе* лег в основу поэмы Мориака «Кровь Аттиса» (1940); над поэмой на тот же сюжет работает один из героев его романа «Дорога в никуда».
[8] *«Прóклятые поэты»* — традиционное обозначение Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме и нескольких других поэтов (по одноименному названию книги Верлена, 1884 г.).
[9] Королева Екатерина Медичи, фактическая правительница в царствование своего сына Карла IX, пыталась с помощью интриг и преступлений усилить королевскую власть в сложных обстоятельствах религиозных войн.
[10] *Галло-римляне* — жители Галлии времен римского господства (I век до н. э.— V век н. э.), когда на территории современной Франции утвердились римские имущественные и правовые порядки.
[11] Имеется в виду роман английского писателя Д.-Г. Лоренса «Любовник леди Чаттерлей» (1928).
[12] *Салангро* Роже (1890—1936) — социалист, министр в правительстве Народного фронта, ставший объектом нападок реакционной прессы, которая обвиняла его в дезертирстве во время первой мировой войны. Официально признанный невиновным, Салангро, однако, не выдержал травли и покончил с собой.
[13] *Бийи* Андре (1882—1971) — писатель и критик.
[14] *«Трактат о вожделении»* — изданная посмертно (в 1731 г.) книга Боссюэ.
[15] *Святая Тереза* — Тереза Авильская (1515—1582), испанская монахиня, канонизированная католической церковью, автор ряда мистических книг.

[16] Слова Христа (Евангелие от Матфея, X, 34).
[17] *Фрейд* Зигмунд (1856—1939)—австрийский психиатр, создатель учения о бессознательном—психоанализа.
[18] *Мендес-Франс* Пьер (1907—1982)—деятель радикальной, затем социалистической партии, премьер-министр в 1954—1955 гг.

ВАЛЕРИ ЛАРБО, ИЛИ ЧУВСТВЕННЫЙ ЭРУДИТ

Художественное творчество Валери Ларбо (1881—1957) относится к началу нашего века; в своей поэзии и прозе (роман «Фермина Маркес»—1911, новеллы «О баловни судьбы...»—1920—1924, изданные в 1913 г. «сочинения» вымышленного «поэта-миллиардера» А. О. Барнабуса) он изображал цивилизацию XX века как динамичную, космополитичную и богатую яркими впечатлениями. С конца 20-х годов Ларбо выпускал главным образом переводы, критические очерки и заметки о путешествиях (книги «Этот безнаказанный порок—чтение»—1925—1941, «Желтое, синее, белое»—1928 и др.).

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Арагона до Монтерлана» (1967).

[1] *Леве* Анри Жан Мари Этьен (1874—1906)—поэт, автор сборника *«Почтовые открытки»*, написанного во время путешествий по Южной и Юго-Восточной Азии.
[2] *Фарг* Леон Поль (1876—1947)—поэт и критик, участник группы «Нувель ревю франсез»; *Супо* Филипп (род. 1897)—поэт и прозаик, один из основателей сюрреализма.
[3] *Сев* Морис (1510—ок. 1564)—поэт, почитатель и последователь Петрарки.
[4] *Сен-Жон Перс* (Алексис Сен-Леже Леже, 1887—1975)—поэт, близкий к группе «Нувель ревю франсез»; *Лемер де Бельж* Жан (1473—ок. 1525)—историк-хронист и поэт.
[5] Строка из басни Лафонтена «Два голубя».
[6] *Тристан л'Эрмит* Франсуа (ок. 1601—1665)—поэт, известен любовной и описательной лирикой.
[7] Имеется в виду книга Т. Карлейля «Герои и культ героев» (1841).
[8] *Стрэчи* Джайлс Литтон (1880—1932)—английский критик, автор писательских биографий.
[9] *Блумсбери*—квартал лондонского Вест-энда, который дал название сложившейся в 1907 г. «группе Блумсбери»; в нее входили писатели Вирджиния Вулф, Олдос Хаксли, Томас Стирнс Элиот и другие.
[10] *Россетти* Данте Габриел (1828—1882)—английский поэт и художник, лидер школы прерафаэлитов.
[11] *Батлер* Сэмюэл (1835—1902)—английский писатель-сатирик; *Гомес де ла Серна* Рамон (1888—1963)—испанский писатель; *Сенанкур* Этьен Пивер де (1770—1846)—писатель-романтик; *Вилье де Лиль-Адан* Огюст (1838—1889)—писатель, предшественник символизма; *Курье* Поль-Луи (1772—1825)—либерально-демократический публицист периода Реставрации; *«Медея»*—ранняя трагедия Корнеля (1635).
[12] *Лабиш* Эжен (1815—1888)—драматург, автор многочисленных водевилей.
[13] *«Эсфирь»*—трагедия Расина (1689) на библейский сюжет, в которой принимает участие хор иудейских пленниц.
[14] *Полан* Жан (1884—1968)—писатель, редактор журнала «Нувель ревю франсез», а в годы оккупации—подпольных изданий Сопротивления; *Малле* Робер (род. 1915)—поэт и прозаик; *Жан-Обри* Ж. (Жорж Жан Обри, 1882—1949)—историк литературы и искусствовед; *Кемп* Робер (1879—1959)—литературный и театральный критик.

ЖАН ЖИРОДУ

Жан Жироду (1882—1944) первоначально выступал как романист («Симон Патетический»—1918, «Сюзанна и Тихий океан»—1921, «Зигфрид и Лимузен»—1922, «Бэлла»—1926; в 30-е годы вышли также романы «Приключения Жерома Бардини»—1930, «Битва с ангелом»—1934, «Выбор избранников»—1939); с конца 20-х годов обратился к театру, где и добился наибольшей славы; среди его пьес «Амфитрион-38» (1929), «Интермеццо» (1933), «Троянской войны не будет» (1935), «Электра» (1937), «Ундина» (1939), «Содом и Гоморра» (1943), «Безумная из Шайо» (опубл. посмертно). Характерный для книг Жироду юмористически воссозданный, несколько условный мир в годы перед второй мировой войной все более наполняется мотивами беспокойства и трагизма, доходящего до отчаяния в период оккупации; в творчестве писателя выразилось драматическое мироощущение интеллигента, чьи традиционно-гуманистические идеалы приходят в столкновение с историей.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Жида до Сартра» (1965).

[1] *Жуве* Луи (1887—1951)—актер и режиссер; *Ренуар* Пьер (1885—1952), *Тессье* Валентина (1893—1981)—актеры театра и кино.
[2] Речь идет об административной системе, сложившейся во Франции в годы наполеоновской империи.
[3] Ботаник Бернар *Жюссье* (1699—1777) в 1734 г. посадил в парижском Ботаническом саду вывезенные из Англии саженцы кедра.
[4] *Терсит, Гекуба*—персонажи «Илиады» Гомера.
[5] *«Зигфрид»*—опера Р. Вагнера (на его собственное либретто); *«Ундина»*—повесть немецкого писателя романтика Ф. де Ламот-Фуке (1811), легшая в основу одноименной пьесы Жироду.
[6] *Ватто* Антуан (1684—1721)—художник, известен своими картинами «галантных празднеств».
[7] *Бюно-Варилла* Морис (1859—1944)—владелец массовой правой газеты «Матен».

8 *Кафе «Вашетт»* — литературное кафе в Париже начала века; среди его посетителей были Г. Аполлинер, П. Моран и др.
9 *Бертело* Филипп (1866—1934) — дипломат.
10 Писатели *П. Клодель, П. Моран* и Сен-Жон Перс (настоящая фамилия — *Леже*) были, как и Жироду, дипломатами по профессии.
11 *Бек* Анри Франсуа (1837—1899) — драматург и театральный критик.
12 *Жирандоль* — род фигурной люстры.
13 *Берар* Кристиан (1902—1949) — театральный художник; комедия Мольера «Школа жен» была поставлена с его декорациями режиссером Л. Жуве в 1936 г.
14 Имеется в виду Персеваль — герой средневековых рыцарских романов.
15 Жан Расин воспитывался в детстве и получил образование в янсенистском монастыре Пор-Рояль.
16 *Жак Простак* и *Жозеф Прюдом* — нарицательные имена (по-французски они звучат в рифму) со значением «грубый деревенщина» (по средневековому прозвищу крестьян) и «самодовольно-ограниченный буржуа» (по имени героя пьес Анри Монье).
17 Обыгрывается этимология фамилии Лафонтена, происходящей от слова fontaine — «источник, фонтан».
18 *Эррио* Эдуар (1872—1957) — политический деятель и литератор.
19 Имеется в виду басня Лафонтена «Волк и собака».
20 Имеется в виду поэма Лафонтена «Адонис» (1658).
21 *Скюдери* Мадлен (1607—1701) — писательница, автор многотомных галантных романов.
22 *Фуке* Никола (1615—1680?) — государственный деятель, литературный меценат; в 1661 г., попав в опалу, был заключен в крепость, где и умер. Лафонтен тщетно пытался добиться помилования Фуке, в нескольких стихотворениях призывая короля к милосердию.
23 *«Мор зверей»* — басня Лафонтена.
24 Стихотворные *«Сказки»* Лафонтена (1664—1685) написаны на фривольные сюжеты новеллистики Возрождения.
25 *Бриан* Аристид (1862—1932) — политический деятель.
26 Имеются в виду книги, выходившие в дешевых «популярных» изданиях: *«Сердце на ладони»* Пьера Мортье, *«Жерминаль»* Эмиля Золя; автора третьей книги *(«Печаль египетских танцовщиц»)* разыскать не удалось.
27 *Жанна Секира* (Жанна Лэне, 1456—?) — жительница города Бове (а не Перонны), прославившаяся своей храбростью при обороне города против войск бургундского герцога Карла Смелого в 1472 г.
28 *Перро* Шарль (1628—1703) — писатель, автор знаменитых «Сказок матушки Гусыни» (1697).
29 Имеется в виду немецкий писатель-романтик Генрих фон Клейст (1777—1811); патриотические тенденции в его творчестве, связанные с борьбой против наполеоновской экспансии, были использованы в своих политических интересах германскими националистами.
30 *Спенсер* Герберт (1820—1903) — английский философ-позитивист.

31 *Родриго* и *Химена* — герои трагикомедии Корнеля «Сид».
32 *«The Kid»* — название одной из частей романа Жироду «Приключения Жерома Бардини» (по прозвищу персонажа).
33 *Зигфрид* Андре (1875—1959) — экономист и социолог.
34 *Ганди* Мохандас Карамчанд (1869—1948) — идеолог и лидер индийского национально-освободительного движения.
35 *Корде* Шарлотта (1768—1793) — жирондистка, убившая одного из лидеров якобинцев Ж.-П. Марата.
36 *Парис* и *Елена* — персонажи драмы Жироду «Троянской войны не будет»; *Индиана* — персонаж его романа «Бэлла».
37 *«Тóска»* — опера Дж. Пуччини (1900) по одноименной пьесе Викторьена Сарду (1887).
38 *«Испорченные»* — пьеса Эжена Брие (1901).
39 Имеются в виду комедии Плавта и Мольера «Амфитрион».
40 *Убю* — герой пьес Альфреда Жарри (1873—1907), использующего традиции народного кукольного театра — гиньоля.
41 *«Ученые женщины»* — комедия Мольера (1672).
42 *Маккормик* Джозеф Медилл (1877—1925) — американский журналист и политический деятель, издатель газеты «Чикаго дейли трибюн».
43 *Вьеле-Гриффен* Франсис (1864—1937) — поэт-символист.
44 *Шуман* Роберт (1810—1856) — немецкий композитор; страдая душевной болезнью, в 1854 г. в Дюссельдорфе пытался покончить с собой, бросившись в Рейн.
45 *Фош* Фердинанд (1851—1929) — полководец периода первой мировой войны, маршал Франции.

АНТУАН ДЕ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ

Основные книги писателя и летчика Антуана де Сент-Экзюпери (1900—1944) — «Южный почтовый» (1929), «Ночной полет» (1931), «Планета людей» (1939), «Военный летчик» (1942), «Маленький принц» (1943), «Цитадель» (не завершена; черновики опубликованы в 1948 г.). В них писатель выступал с проповедью гуманистической нравственной философии, размышляя об этических связях между людьми, которыми скрепляется коллектив. Цель, связывающая людей в единое целое, нередко понимается у Сент-Экзюпери абстрактно; лишь в годы второй мировой войны она обрела для писателя точное историческое содержание — борьба против фашизма, за освобождение и национальное возрождение Франции.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Пруста до Камю» (1963).

1 *Руа* Жюль (род. 1907) — писатель и драматург, по профессии военный летчик.
2 *Конрад* Джозеф (Юзеф Теодор Конрад Коженёвский, 1857—1924) — английский писатель польского происхождения, моряк по профессии. Большинство его книг посвящено морским приключениям.

3 *Мермоз* Жан (1901—1936), *Гийоме* Анри (1897—1940)—летчики, участвовавшие, как и Сент-Экзюпери, в создании трансатлантической почтовой авиалинии Франция—Южная Америка.
4 *Король-Солнце*—льстивое прозвище Людовика XIV.
5 Военная миссия «Сражающейся Франции» во главе с генералом *А. Бетуаром* (род. 1889) прибыла в США в 1942 г.
6 Строка из стихотворения Виньи «Моисей» (1822).
7 *Траписты*—католический монашеский орден, отличающийся суровым уставом.
8 *«Голод»*—название, данное во французском переводе рассказу Р. Киплинга «Вильгельм Завоеватель» (из сборника «Дневное задание», 1899); *«История семейства Гэдсби»*—цикл сюжетно связанных рассказов Киплинга (1888).
9 Имеется в виду древнегреческая этимология слова «поэт».
10 *Ренуар* Пьер Огюст (1841—1919)—художник-импрессионист; *Пастер* Луи (1822—1895)—химик и биолог, основатель микробиологии.
11 *«Алиса в Стране Чудес»*—сказка английского математика и писателя Льюиса Кэрролла (1865).
12 *Каид*—арабский вождь племени.
13 *Верт* Леон (1879—1955)—писатель и художественный критик.
14 *«Заратустра»*—«Так говорил Заратустра», лирико-философская книга Ф. Ницше (1883—1885).
15 *Ружмон* Дени де (род. 1906)—швейцарский франкоязычный писатель.

ЖАН ПРЕВО

Жан Прево (1901—1944)—автор романов «Братья Букенкан» (1930), «Утренняя охота» (1937), автобиографической книги «Восемнадцатилетие» (1928), историко-литературных эссе о Монтене, Стендале, Бодлере; он выступал также в качестве журналиста и переводчика. В творчестве писателя сочетаются демократические тенденции и внимание к духовному миру интеллигента, к становлению его сознания. Литературная критика Прево посвящена в основном анализу творческого процесса писателей прошлого. Во время второй мировой войны сражался против фашистов в рядах Сопротивления.

Статья опубликована в книге А. Моруа «Образцовые судьбы» (1952).

1 *Хаксли* Олдос Леонард (1894—1963)—английский писатель.
2 *Прудон* Пьер Жозеф (1809—1865)—публицист, идеолог мелкобуржуазного социализма.
3 Речь идет о романе Прево «Утренняя охота».
4 Вероятно, имеется в виду замечание Вольтера (в «Философском словаре», статья «Драматическое искусство»), что хорошие стихи потому так легко заучиваются наизусть (по-французски буквально—«запоминаются сердцем»), что переживаются эмоционально, «сердцем», и эти впечатления сами собой врезаются в память.
5 Речь идет о 7-ой оде I книги Горация; в ней, однако, упоминается не Одиссей, а другой греческий герой—Тевкр.
6 *Веркор*—массив в предгорьях Альп в лесах *(маки)* которого в 1943—1944 гг. находились партизанские базы Сопротивления. В июне—июле 1944 г. партизанские отряды Веркора были после ожесточенных боев разбиты немецкими войсками. Здесь был убит Жан Прево.
7 *Ривьер* Жак (1886—1925)—писатель, главный редактор журнала «Нувель ревю франсез» в 1919—1925 гг.
8 *Монье* Адриенна (1892—1955)—литератор, хозяйка знаменитой в свое время книжной лавки писателей в Париже; в 1925—1926 гг. издавала литературный журнал *«Навир д'аржан»*.
9 *Виолле-ле-Дюк* Эжен Эмманюэль (1814—1879)—архитектор, один из пионеров реставрации средневековых памятников.
10 *Эйфель* Гюстав (1832—1923)—инженер; спроектировал, в частности, знаменитую башню в Париже, носящую его имя.
11 *Мартель* Тьерри де (1876—1940)—известный хирург.
12 Имеется в виду Ретондское перемирие 22 июня 1940 г., ознаменовавшее капитуляцию Франции перед гитлеровской Германией.
13 Гай Юлий Цезарь занимал, в числе других должностей, должность великого понтифика (pontifex maximus)—верховного жреца римской религии. Вероятная этимология слова pontifex—«строитель моста».
14 Легионы Цезаря переправились по мосту на правый берег Рейна в 55 г. до н. э., во время похода против германцев.

АНДРЕ МАЛЬРО

Зрелое художественное творчество Андре Мальро (1901—1976) составляют романы «Завоеватели» (1928), «Королевская дорога» (1930), «Удел человеческий» (1933), «Годы презрения» (1935), «Надежда» (1937), «Орешники Альтенбурга» (1943). В послевоенные годы Мальро, став государственным деятелем, соратником Ш. де Голля, писал преимущественно книги по искусствоведению и восточным культурам. В романах Мальро утверждается героическое действие, понимаемое как метафизическая борьба с судьбой. Писатель показывает благородство внутренних побуждений человека, рискующего и жертвующего собой, чтобы наполнить смыслом, оправдать и—тем самым—опровергнуть свой смертный «удел человеческий»; однако из этих абстрактных побуждений не вытекает убедительно необходимость поставить свою героическую деятельность на службу историческому освобождению людей. (С этим связан и тот факт, что Мальро, в 30—40-е годы активный участник революционной и антифашистской борьбы—он сражается в рядах борцов за Испанскую республику, затем в рядах французского Сопротивления,—переходит позднее на буржуазно-охранительные пози-

ции.) Трагичность гуманизма Мальро обусловлена поэтому, по мысли писателя, не только метафизической безнадежностью борьбы (неизбежностью смерти), но и ее исторической бесцельностью. Такая абстрактная (хотя психологически очень яркая) постановка проблемы гуманистического действия делает Мальро одним из родоначальников экзистенциализма в литературе.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Пруста до Камю» (1963).

1 *Калигула* Гай Цезарь Германик (12—41) — древнеримский император в 37—41 гг., прославившийся своим деспотизмом; здесь, видимо, аллюзия на пьесу А. Камю «Калигула», где его личность интерпретируется в духе экзистенциализма.

2 *Лоуренс* Томас Эдвард (1888—1935) — английский разведчик и писатель, пытавшийся в годы первой мировой войны поднять против Турции аравийские племена.

3 *Ван Гог* Винсент Виллем (1853—1890) — художник, голландец по происхождению.

4 *Дежарден* Поль (1859—1940) — писатель, организатор «бесед в Понтиньи».

5 *Фробениус* Лео (1873—1938) — немецкий этнолог и философ.

6 *Ур* — древний город в Месопотамии, в III тысячелетии до н. э. столица шумерского государства.

7 Имеется в виду книга С. де Бовуар «Другой пол».

8 *Мориак* Клод (род. 1914) — писатель и критик, сын Ф. Мориака.

9 Перечисляются нежно любящие супружеские пары из поэм Гомера «Илиада» и «Одиссея» и из библейской Книги бытия.

10 *Грааль* — в средневековых романах предмет поиска странствующих рыцарей — чаша, в которую была собрана кровь Христа и которая отождествляется с высшей духовной ценностью.

11 *Дисней* Уолт Элиас (1901—1966) — американский кинематографист, автор мультфильмов.

12 Известно несколько картин Тициана (ок. 1490—1576), изображающих Венеру; наиболее знаменита так называемая «Венера Урбинская» (1538; Флоренция, галерея Уффици).

13 *«Эдип-царь»* — трагедия Софокла (ок. 430 до н. э.); герой ее, узнав о совершенных им по неведению преступлениях, в отчаянии выкалывает себе глаза.

14 См. статью об Алене.

15 *Руо* Жорж (1871—1958) — художник, близкий к фовизму и экспрессионизму.

16 *Мелвилл* Герман (1818—1891) — американский писатель; *Хокусаи* (1760—1849) — японский живописец и гравер.

17 Обыгрывается название «философской повести» Бальзака «Поиски абсолюта» (1834).

ЖАН ПОЛЬ САРТР

Жан Поль Сартр (1905—1980) совмещал в себе художника и философа. Его наследие, кроме теоретических трудов («Бытие и небытие» — 1943, «Критика диалектического разума» — 1960), включает романы («Тошнота» — 1938, трилогия «Дороги свободы» — 1945—1949), новеллы («Стена» — 1939), автобиографическую книгу «Слова» (1964), пьесы («Мухи» — 1943, «Добропорядочная шлюха» — 1946, «Дьявол и господь бог» — 1951, «Кин» — 1954, «Затворники из Альтоны» — 1960), а также литературно-критические эссе («Бодлер» — 1947, «Святой Жене: комедиант и мученик» — 1952). Философские интересы писателя сосредоточены на проблеме человека, поэтому «метафизика» у него тесно связана с художественным изображением человеческой судьбы. Сильная сторона творчества Сартра — напряженное переживание ответственности человека за свою судьбу, критическое отношение к ложным ценностям буржуазной идеологии, затемняющим для личности ее свободу жизненного выбора. В то же время в философии Сартра эта свобода абсолютизируется, понимается субъективистски: человек в своем самоопределении не может опереться вообще ни на какие объективные ценности, вынужден строить свою судьбу в полном одиночестве и пустоте. Противоречивы и социальные взгляды Сартра: утверждая гражданственность своей этики, критикуя социально-политическую систему буржуазного общества, он в конце жизни пришел к апологии анархического революционного действия, к поддержке левого экстремизма.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Жида до Сартра» (1965).

1 *Кьеркегор* Серен Ааби (1813—1855) — датский философ и теолог; *Хайдеггер* Мартин (1889—1976) — немецкий философ, основатель экзистенциализма; *Гуссерль* Эдмунд (1859—1938) — немецкий философ, теоретик феноменологического метода.

2 *Кохинхина* — французская колония в Индокитае (ныне — южная часть Вьетнама).

3 *Швейцер* Альберт (1875—1965) — мыслитель, врач, искусствовед, организатор больницы в Африке (в Габоне).

4 Обыгрывается название поэтического сборника В. Гюго «Искусство быть дедом» (1877).

5 *«Большой Ларусс»* — «Большой всеобщий словарь XIX века» в 17 томах (1866—1876), толковый и энциклопедический словарь, называемый по имени его издателя Пьера Ларусса (1817—1875).

6 *Арон* Раймон (род. 1905) — социолог, идеолог правого крыла либеральной буржуазии; *Низан* Поль (1905—1940) — философ и писатель.

7 *«Леттр франсез»* — литературный еженедельник, основанный в 1942 г. как подпольное издание Сопротивления; издавался до 1972 г.

8 *Д'Ормессон* Жан (род. 1925) — писатель и публицист.

9 Имеется в виду герой пьесы Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак» (1897).

10 Сартр отказался от присужденной ему в 1964 г. (за книгу «Слова») Нобелевской премии, указав, что при ее присуждении пренебрегают заслугами революционных писателей XX века.
11 *Шлегель* Фридрих фон (1772—1829) — немецкий писатель и философ, один из основоположников романтизма.
12 Имеется в виду роман Ф. Кафки «Процесс» (1915).
13 *Бувар* и *Пекюше* — герои одноименного романа Флобера.
14 *Чемберлен* Артур Невилл (1869—1940) — английский премьер-министр в 1937—1940 гг., участник Мюнхенского соглашения; *Бенеш* Эдуард (1884—1948) — президент Чехословакии в 1935—1938 и 1946—1948 гг., вышел в отставку после февральских событий 1948 г.
15 Речь идет о комедии А. Дюма-отца «Кин, или Распущенность и Гений» (1836), героем которой является английский актер-трагик Эдмунд Кин (1787—1833).
16 *Эдерер, Юго* — персонажи пьесы Сартра «Грязные руки» (1948).
17 *Жене* Жан (род. 1910) — писатель и актер.

СИМОНА ДЕ БОВУАР

Симона де Бовуар (род. 1908) принадлежит к группе писателей-экзистенциалистов, приобретших широкую известность в 40-х годах. Ею написаны романы «Гостья» (1943), «Все люди смертны» (1946), «Мандарины» (1954), философско-публицистические эссе «Пирр и Киней» (1944), «За мораль двусмысленности» (1947), «Другой пол» (1949), автобиографический цикл: «Мемуары хорошо воспитанной девушки» (1958), «Сила зрелости» (1960), «Сила вещей» (1963), «Очень тихая смерть» (1964). Постоянная тема творчества Бовуар — философское и литературно-психологическое исследование затрудненных духовных отношений между людьми (в частности, между мужчиной и женщиной); в мемуарной прозе писательница стремится показать свою жизнь в связи с историей идейных исканий западноевропейской левой интеллигенции середины XX века.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Жида до Сартра» (1965).

1 *«Мир в семье»* (1893) — комедия писателя-сатирика Жоржа Куртелина.
2 *«Маленькие женщины»* — роман американской писательницы Луизы Мэй Олкотт (1868).
3 *Сен-Жермен-де-Пре* — парижский квартал, излюбленное место встреч художественной интеллигенции.
4 *Мерло-Понти* Морис (1908—1961) — философ-феноменолог; *Кено* Раймон (1903—1976) — поэт и романист, последователь сюрреализма.
5 *Юм* Дэвид (1711—1776) — английский философ, историк, экономист.
6 Обыгрывается название, данное критикой группе молодых английских писателей, выступивших в 50-е годы с социально-сатирическими произведениями,— «рассерженные молодые люди».
7 *Парки* — богини смерти в римской мифологии; *Цирцея* — волшебница-обольстительница в «Одиссее» Гомера; *Диана* — римская богиня-девственница; *«вамп»* (сокращ. от «вампир») — тип «роковой женщины» в массовой культуре начала века.

АЛЬБЕР КАМЮ

Альбер Камю (1913—1960) принадлежит наряду с Сартром к виднейшим представителям экзистенциализма в литературе. Выступив в годы второй мировой войны с философско-художественной концепцией «абсурдности» человеческого бытия (повесть «Посторонний» — 1942, философское эссе «Миф о Сизифе» — 1942, пьеса «Калигула» — 1944), Камю в дальнейшем пришел к идее героического, хотя и заведомо безнадежного, сопротивления злу (роман «Чума», 1947), гуманистического протеста, в котором человек способен обрести себя и осознать свою общность с другими (эссе «Бунтующий человек», 1951). Этика Камю разделяет сильные и слабые стороны экзистенциалистской этики в целом: утверждение нравственной ответственности человека сочетается в ней с субъективистским пониманием этой ответственности, с историческим пессимизмом.

Публикуемый отрывок извлечен из статьи Моруа «Роль писателя в современном мире», напечатанной в его книге «Шестьдесят лет моей литературной жизни» (1966).

1 Камю стал лауреатом Нобелевской премии в 1957 г.
2 Слова, которыми библейский змей обольщал Еву (Книга бытия, III, 5).

ЖАН АНУЙ

Свою карьеру драматурга Жан Ануй (род. 1910) начал в 30-е годы. Им написано несколько десятков пьес, разделенных на циклы «розовых», «черных», «блестящих», «скрипучих» и «костюмированных». В драматургии Ануйя подвергаются критическому рассмотрению — иногда с трагической, иногда с иронической интонацией — традиционные моральные ценности буржуазного общества; в некоторых пьесах («Антигона» — 1944, «Жаворонок» — 1953) звучат мотивы героического и безнадежного действия, созвучные идеям экзистенциализма. Творчеству Ануйя присуща гуманистическая направленность, высокое сценическое мастерство, умелое подчеркивание театральной условности.

Статья опубликована в книге А. Моруа «От Жида до Сартра» (1965).

1 *Высшая начальная школа* — одна из степеней школьного образования во Франции (ныне упразднена).
2 *Пиранделло* Луиджи (1867—1936) — итальянский драматург и прозаик.
3 Речь идет о пьесе Жироду «Зигфрид» (1928).
4 *Питоев* Жорж (1884—1939) — актер и режиссер русского происхождения; *Барсак* Андре (1909—1973) — режиссер и театральный художник.
5 Речь идет о стремительных сменах власти во Франции в 1814—1815 гг.

(реставрация Бурбонов, возвращение Наполеона, его поражение при Ватерлоо и новая реставрация), когда политическое ренегатство стало массовым явлением.

6 Имеется в виду роман Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» (1837).

7 *«Монжуа-Сен-Дени»* — боевой клич французских рыцарей в средние века.

8 Имеются в виду, вероятно, «растительные» ассоциации, звучащие в обоих именах: «Тартюф» происходит от итальянского tartufo — «трюфель», а «Орнифль» напоминает французское cornifle — «роголистник» (водное растение).

9 *Мердá* Шарль Андре (1770—1812) — жандарм, участник термидорианского переворота 1794 г.; арестовал Максимилиана Робеспьера, тяжело ранив его при этом в лицо выстрелом из пистолета.

10 Царствование короля *Генриха IV* (1589—1610) ознаменовалось во Франции национальным примирением после периода религиозных войн между католиками (сторонниками *Лиги*) и протестантами, к которым принадлежал до воцарения и сам Генрих.

НА МОГИЛУ ПОЛЯ ЭЛЮАРА

Поль Элюар (Эжен Эмиль Поль Грендель, 1895—1952) начал писать стихи еще до первой мировой войны. С 1920 года он стал одним из активных участников движения дадаистов, а затем сюрреалистов; однако впоследствии сюрреализм, привлекавший возможностью выражения «непосредственной жизни», стал стеснять поэта, искавшего язык, понятный всем. В 30—40-е годы творчество Элюара приобретает демократическую направленность, он вступил в коммунистическую партию, участвовал в Сопротивлении. Прозрачность поэтического языка, искренность переживания, гуманистический образ человека, созданный в лирике Элюара, снискали ему репутацию одного из крупнейших французских поэтов XX века.

Надгробное слово Моруа, посвященное Элюару, опубликовано в журнале «Эроп», 1953, № 91—92.

1 Перечисляются патриотические стихи Элюара периода немецкой оккупации, а также одно из последних его стихотворений «Добрая справедливость» (сборник «Суметь все сказать», 1951).

НОВАЯ КНИГА АРАГОНА

Луи Арагон (1897—1982) — поэт и романист, деятель Французской коммунистической партии, в которую он вступил в 1927 году и членом ЦК которой он был до последнего дня жизни. От раннего авангардистского творчества он перешел в 30-е годы к более традиционной по форме и политически активной лирике и к работе над циклом романов «Реальный мир» (1934—1951), стремясь осуществить в нем принципы социалистического реализма. Для романов Арагона 60—70-х годов вновь характерна усложненность формы; в этих книгах писатель размышляет о природе художественного творчества и художественного вымысла; в романное повествование широко вводится лирический и автобиографический материал, через который раскрываются эпохальные исторические события XX века.

Статья — рецензия на роман Арагона «Гибель всерьез» (1965) — опубликована в книге А. Моруа «От Арагона до Монтерлана» (1967).

1 *Лэм* Чарлз (1775—1834) — английский писатель-романтик.

2 *«Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда»* — фантастическая повесть Р.-Л. Стивенсона (1885); говоря о влиянии на нее Достоевского, Моруа имеет в виду его повесть «Двойник» (1846).

3 *«То, что я видел»* — книга воспоминаний В. Гюго (опубл. в 1900 г.).

4 Имеется в виду пьеса Л. Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора» (1921).

5 Имеется в виду Эльза Триоле (1896—1970) — писательница, жена Арагона, которой посвящены многие его произведения.

6 Начало стихотворения Г. Гейне (из цикла «Лирическое интермеццо», 1827).

7 *Струэнзе* Иоганн Фридрих, граф фон (1737—1772) — премьер-министр Дании в 1771—1772 гг.; был казнен по обвинению в заговоре.

8 *Рильке* Райнер Мария (1875—1926) — австрийский поэт.

9 *Арним* Беттина фон (в девичестве Брентано, 1785—1859) — немецкая писательница, участница кружка гейдельбергских романтиков; в юности, восхищаясь Гёте, переписывалась с ним.

10 Обыгрывается название романа Кребильона-сына «Заблуждения сердца и ума» (1736).

11 *«Правдивая ложь»* (1964) — название новеллы Арагона; *«Поэзия и правда»* (1811—1831) — название автобиографической книги Гёте.

12 Речь идет о коллаже — наклеивании на поверхность картины различных предметов (кусков газет, афиш и т. п.), практиковавшемся, в частности, в авангардистской живописи 20-х годов.

13 *Малибран* — Мария де ла Фелисидад Гарсиа (1808—1836) — оперная певица, испанка по происхождению.

С. Зенкин

СОДЕРЖАНИЕ

ИБ № 139

Редактор З. *Ф. Федотова*
Художник *Э. С. Зарянский*
Художественный редактор *С. Е. Барабаш*
Технические редакторы *Н. С. Андрианова, Е. В. Мишина*
Корректор *Е. В. Рудницкая*

Сдано в набор 26.07.82. Подписано в печать 28.04.83.
Формат 60x84/16. Бумага офсетная. Гарнитура Баскервиль.
Печать офсетная. Условн. печ. л. 39,52. Уч.-изд. л. 41,83.
Тираж 50000 экз. Заказ №1046.Цена 2 р. 10 к. Изд. № 36451.

Издательство "Радуга" Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Москва, 119021, Зубовский бульвар, 17.

Отпечатано на Можайском полиграфкомбинате
Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Можайск, 143200, ул. Мира, 93.